NEUVIEME ART

14
janvier
2008

Blutch

José Muñoz

Francis Masse

Futuropolis par Florence Cestac

NEUVIEME ART

14
janvier
2008

Fort du très bon accueil que lui ont valu les deux premiers numéros de sa nouvelle formule, *Neuvième Art* poursuit sa route sans varier de cap : parler intelligemment de la bande dessinée passée et présente, française et étrangère, en privilégiant l'analyse et les témoignages.
Le présent numéro, qui fait la part belle à des auteurs ou des aventures éditoriales qui ont marqué les années 70 et 80 (Francis Masse ; Futuropolis raconté par Florence Cestac ; José Muñoz, lauréat 2007 du Grand Prix de la Ville d'Angoulême, qui fit ses premiers pas dans *Charlie Mensuel* en 1975), se penche également sur l'un des artistes les plus passionnants et intransigeants de la période actuelle : Blutch.
Il inaugure également une nouvelle rubrique (l'éphéméride) et s'ouvre au cinéma d'animation (avec un point sur le dessin animé japonais), annonçant d'autres changements pour les numéros à venir.

Pour l'heure, c'est l'environnement proche de *Neuvième Art* qui se modifie : son comité de rédaction a connu ces derniers mois un profond renouvellement et le Centre national de la bande dessinée et de l'image qui l'éditait jusqu'à présent s'est fondu le 1er janvier 2008 dans *la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, établissement public de coopération culturelle (EPCC) qui regroupe désormais à Angoulême le CNBDI et la Maison des Auteurs.

Un EPCC est la manifestation de la volonté commune de plusieurs collectivités publiques de financer et promouvoir une activité culturelle donnée dans un bassin déterminé : la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image est ainsi le fruit de l'étroite collaboration entre le département de la Charente, l'État, la Ville d'Angoulême et la région Poitou-Charentes, qui ont voulu que soit créée cette institution destinée à conforter et pérenniser les actions entreprises depuis trente-cinq ans à Angoulême en faveur de la bande dessinée et de l'image. Le nouvel ensemble ainsi constitué est réparti sur trois sites : la Maison des Auteurs sur les remparts de la ville, le CNBDI en contrebas au bord de la Charente, et le Musée de la bande dessinée, qui ouvrira ses portes en 2009 dans les chais situés sur l'autre rive et auquel on accèdera par une nouvelle passerelle enjambant le fleuve.

Inscrit dans cette nouvelle et ambitieuse configuration, *Neuvième Art* ne pourra qu'être renforcé et préservera ce qui fait la singularité et donc le prix de la seule revue francophone qui, sur le long terme, s'attache à considérer la bande dessinée comme un phénomène culturel digne d'études sérieuses et passionnées. ■

Jean-Pierre Mercier | Rédacteur en chef de *Neuvième Art* |

Gilles Ciment | Directeur général de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image |

Éditorial 1

Ephéméride 4

Actualité 12

Coup de vent sur les savanes : le groupe Glénat acquiert le catalogue bande dessinée d'Albin Michel
Christian Marmonnier

Actualité du dessin animé 20

Les héritiers : Petit état des lieux de l'animation japonaise
Julien Bastide

2007, année Masse

Le roi de la BD 28
entretien avec Francis Masse par Phil Casoar

Masse ou l'étoile très filante 38
Jean-Philippe Martin

José Muñoz

« Je danse avec le passé » 46
entretien avec José Muñoz par Benoît Mouchart

La bande dessinée au fil du rasoir 54
Jacques Samson

Cestacopolis

« Mettre l'auteur en avant » 64
entretien avec Florence Cestac par Christian Rosset et Jean-Pierre Mercier

Histoire(s) de Futuropolis 76
Christian Rosset

Mickson travesti [récit complet] 84
Florence Cestac

Une histoire de Livres 86
Etienne Robial

Je me souviens de Futuropolis 90
Jean-Pierre Dionnet

Passage des Ecoliers 93
Jean-Christophe Menu

Une façon de vivre 96
Philippe Ghielmetti

Promenades gourmandes chez Futuropolis 98
Dominique Dupuis

C'était comment une journée chez Futuropolis Diffusion ? 100
Sylvain Insergueix

Une seule image 102
Edmond Baudoin

Les combattants de la nouvelle culture 104
Philippe Druillet

La « collec » qui rend fou [récit complet] 106
Florence Cestac

Blutch

« Mon métier, c'est de faire ce que personne d'autre ne peut faire à ma place » 112
entretien avec Blutch par Gilles Ciment et Jean-Pierre Mercier

Notes sur Blutch 126
Christian Rosset

Blutch, chassé-croisé 136
Dominique Hérody

D'un rire à l'autre 140
Clément Lemoine

Les aventures de Tintin [récit complet] 148
Blutch

Les amours de Blutch et du jazz 152
propos recueillis par Alex Dutilh

Péplum ou l'étrange antique 156
Ambroise Lassalle

Rêve et obsessions, ambiguïté narrative et thèmes récurrents dans l'œuvre de Blutch 160
Frédéric Paques

Planches remarquables de la collection du Musée de la bande dessinée

Francis Masse 164
Le Miquépithèque [planche 3]

José Muñoz 166
Alack Sinner : Scintille, scintille... [planche 29]

Florence Cestac 168
Harry Mickson, les vieux copains pleins de pépins [planche 11]

Blutch 170
Péplum [planche 105]

CIBDI | Actualités

Université de la bande dessinée, Acte II 172

Fous de BD ! 172

Hors les murs 173

Acquisitions 174

Alain Saint-Ogan numérisé 176

La Maison des Auteurs 177

Comptes rendus

e s s a i s

Dictionnaire des livres et revues censurés, Bernard Joubert 178

Goscinny et moi 182
José-Louis Bocquet
Goscinny – La liberté d'en rire
Pascal Ory

Le cahier dessiné n°7 184

b a n d e d e s s i n é e s

ACME, Chris Ware 185

Le jeu des dames 186
Travail rapide et soigné
Jean-Pierre Léaud
François Ayroles

Journal d'un fantôme 188
Nicolas de Crécy

Faire semblant c'est mentir 190
Dominique Goblet

Djinn Djinn, Ralf König 192

Jérôme et Sultana, Nylso 194

La vie secrète des jeunes 196
Riad Sattouf

L'Âme du Kyudo 198
Hiroshi Hirata

L'autre fin du monde 199
Ibn al Rabin

Campo di Baba 200
Amanda Vähämäki

Orfi aux enfers : 201
Poema a fumetti, Dino Buzzatti

Moomin et les brigands 202
Tove Jansson

L'Atelier de Jojo et Yvan 202
Jean-Yves Duhoo

Anna et Froga 204
Tu veux un chwingue ?, Anouk Ricard

autres albums 205 ► 207

Mourir partir revenir, le jeu des hirondelles de Zeina Abirached, *Chroniques birmanes* de Guy Delisle, *Je ne suis pas n'importe qui !* de Jules Feiffer, *Les Caïds de la gaudriole et Bandes de sonnets* d'Étienne Lécroart, *...Courent dans la montagne* de F'Murr, *B. Traven, portrait d'un anonyme célèbre* de Golo, *L'invention de Morel* de Jean-Pierre Mourey, *Là où vont nos pères* de Shaun Tan, *Mythes et bande dessinée.*

| rédigé par Catherine Ternaux, Antonio Altarriba, Gilles Ciment, Paul Gravett, Jean-Philippe Martin et Jean-Pierre Mercier. |

2006

Mardi 26 septembre

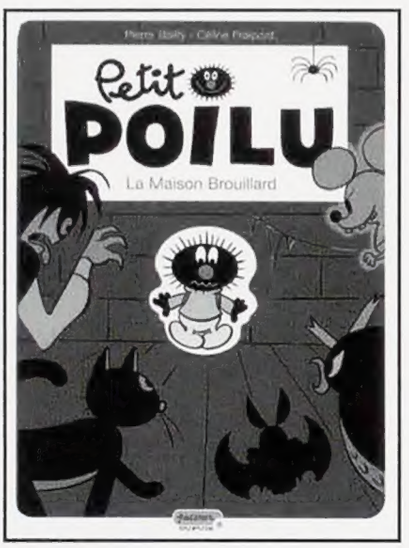
Belgique : le soixantième anniversaire des Éditions du Lombard et du journal *Tintin*, a été l'occasion pour Raymond Leblanc, son fondateur et figure célèbre de la bande dessinée belge, d'inaugurer la Fondation qui porte son nom dont le but est de « *valoriser, rassembler et conserver l'ensemble du patrimoine culturel constitué par Raymond Leblanc, fondateur, entre autres, des Éditions du Lombard, du journal* Tintin, *de l'agence de publicité Publiart et des studios de dessins animés Belvision.* » La FRL propose dans le fameux « building Tintin » de Bruxelles des expositions permanentes et temporaires et organise un concours annuel financièrement doté, ouvert aux jeunes auteurs ayant publié moins de deux albums.

Dimanche 15 octobre

France : après David B. en 1995, Lewis Trondheim annonce qu'il quitte L'Association, dont il est co-fondateur depuis 1990. Il est bientôt suivi par Stanislas Barthélémy et Killoffer, autres cofondateurs, tandis que Joann Sfar, au nom de « divergences éditoriales » avec L'Association, fait savoir de son côté que les livres qu'il comptait publier à L'Association seront désormais édités chez Delcourt, dans la collection « Shampooing » dirigée par Lewis Trondheim. Seuls restent des fondateurs de L'Association Matt Konture et Jean-Christophe Menu, ce dernier assurant désormais seul la direction éditoriale.

Mercredi 18 octobre

Belgique : les éditions Dupuis annoncent le lancement pour le début de l'année 2007 de deux collections à destination des jeunes lecteurs, « Punaise » et « Puceron » (la collection « Pou » est-elle restée dans les choux ?). D'un format plus petit (et donc plus maniable) que les traditionnels albums cartonnés, elles s'adressent aux enfants à partir de 3 ans (Puceron) et 6 ans (Punaise). Très peu de texte, voire pas du tout, dans la première, une prédominance du visuel pour la seconde – avec possible relecture quelques années plus tard pour savourer le texte. Proposant ainsi un apprentissage de la lecture, les éditions Dupuis rappellent que



| © éditions Dupuis |

lire des bandes dessinées met en œuvre une véritable intelligence qui, grâce au *Petit Poilu* ou à *Gusgus*, se développe en s'amusant. À signaler dans la collection « Punaise » la reprise de la délicieuse série *Mademoiselle Louise* par Geerts, Salma et Mauricet (initialement parue chez Casterman).

Mercredi 15 novembre

Îles Grenadines : décès du dessinateur belge René Sterne. Après avoir enseigné le français, l'Histoire et la philosophie, il se lance en 1987 dans la bande dessinée avec le premier volume de la série *Adler* (éd. Lombard), qui compte huit titres. Il est brutalement décédé alors qu'il travaillait au prochain volume de la série *Blake et Mortimer*, sur scénario de Jean Van Hamme.

| *Adler* par René Sterne © Lombard |

Dimanche 26 novembre

Italie : Un des maîtres des *fumetti* populaires, Luciano Bottaro s'est éteint à Rappalo, laissant une œuvre dont l'ampleur – on estime à plus de 20 000 ses pages parues dans quantité de revues et quotidiens – et la résonance n'ont que peu de comparaison en bande dessinée, sauf à le rapprocher des Américains Gottfredson, Segar et assurément Barks, qui a été un de ses modèles et avec qui il partageait une passion pour l'univers de Disney. Bottaro fait d'ailleurs partie de ces auteurs italiens qui ont donné au public européen d'innombrables histoires de Donald pour le fameux *Topolino* (de 1952 à 1983). Une collaboration qui ne saurait faire oublier l'auteur d'une œuvre personnelle originale. On retiendra de la contribution du « Maestro » à l'histoire de la bande dessinée les burlesques aventures

| *Pepito* de Luciano Bottaro. Droits réservés |

de Pepito, version parodique des récits de piraterie qui établiront sa renommée des deux côtés des Alpes à partir de 1951 ; sa série *Whisky et Gogo* western créé en 1960 dont la *vis comica* nait de la cohabitation d'un trappeur besogneux et d'un ours épicurien. Impossible d'oublier la série *Le Roi de pique* mettant en scène des cartes à jouer et confirmant notre auteur comme un inventeur graphique d'une grande… maestria, les *Post-Historiques*, rappelant *Les Pierrafeu* ou encore les champignons humanisés de *Pon Pon*, série née en 1955 et que Bottaro poursuivra pratiquement jusqu'à sa mort. La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image lui consacre en janvier 2008 une exposition intitulée *Bottaro le Maestro* et accompagnée d'un catalogue édité par les éditions Bananas.

Samedi 2 décembre

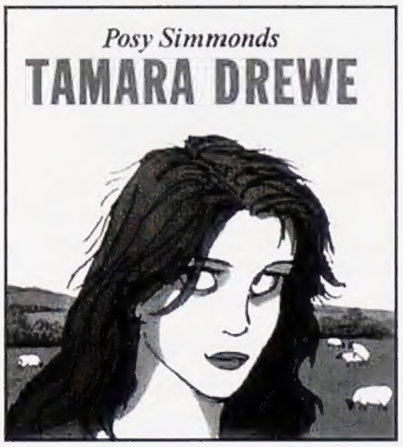
Grande-Bretagne : Posy Simmonds, connue en France pour *Gemma Bovery* (paru en 2000 chez Denoël) met un point final à la prépublication en couleur de son roman graphique *Tamara Drewe* dans les pages du *Guardian*. Le recueil paraît en novembre 2007 chez Jonathan Cape.

Samedi 9 et dimanche 10 décembre

Grande-Bretagne : première édition du *Birmingham International Comics Show* (www.thecomicsshow.co.uk), une nouvelle et ambitieuse convention annuelle qui s'ajoute aux *Comics Expo* de Bristol (mai), *Caption* d'Oxford (août) et *Comica* de Londres (octobre).

Mercredi 20 décembre

Paris : pour le centenaire de la naissance d'Hergé, ouverture au Centre Georges Pompidou de l'exposition *Tintin*, coproduite par le Centre et la Fondation Hergé, le commissariat étant assuré par Laurent Le Bon, conservateur au Musée national d'art moderne. Des lettres d'Hergé, des documents de travail, une large sélection de couvertures du *Petit Vingtième* et du *Journal de Tintin* et l'intégralité des planches du *Lotus bleu* constituent les pièces maîtresses d'une exposition qui se tient jusqu'au 19 février 2007. Pour l'occasion le Centre Pompidou et Moulinsart éditent le catalogue de l'exposition et un album de 32 pages intitulé *Les mystères du Lotus Bleu* (déjà exposées à Angoulême et à la bibliothèque Forney à Paris en 1989), contenant des textes de Pierre Fresnault-Deruelle.



Tamara de Posy Simmonds
© Jonathan Cape

Cette exposition est l'un des moments forts de l'année du centenaire, qui comprend également plusieurs manifestations échelonnées sur toute l'année en France, Belgique et Suisse, dont l'émission par la Monnaie Royale de Belgique d'une pièce de 20€ à l'effigie d'Hergé, des émissions philatéliques par les postes belges, françaises et suisses et la pose de la première pierre du Musée Hergé le 21 mai 2007 (veille du jour anniversaire de la naissance d'Hergé) à Louvain-la-Neuve…

Le même 20 décembre, toujours au Centre Georges Pompidou, s'ouvre une autre exposition ayant la bande dessinée pour sujet : *BD reporters*, présentée jusqu'au 23 avril 2007. En référence au métier de Tintin, cette exposition thématique dont le commissariat est assuré par Boris Tissot explore les problématiques principales de la bande dessinée de reportage, du carnet de voyage au reportage journalistique en passant par la quête de soi. Des planches d'une vingtaine d'auteurs dont Edmond Baudoin, Nicolas de Crécy, Étienne Davodeau, Dupuy-Berbérian, Guibert-Lefèvre-Lemercier, Joe Sacco et Jiro Taniguchi sont présentées, tandis que Cabu réalise spécialement pour l'occasion un reportage sur le Centre Pompidou. Des journées de rencontres accompagnent cette manifestation, où auteurs de bande dessinée, spécialistes et journalistes sont invités à débattre sur le thème de la bande dessinée de reportage.

2007

Jeudi 18 janvier

France : Condamnation à des amendes allant de 500, 800 et 1000€ de Placid, illustrateur, Clément Schouler, magistrat et rédacteur du texte et de Michel Sitbon, éditeur de l'ouvrage *Vos papiers ! Que faire face à la police* (L'Esprit frappeur, 2001) pour « injures publiques » et « diffamation publique envers la police » pour avoir, dans ce guide pratique, représenté un policier avec des traits jugés porcins et écrit que les contrôles d'identité au faciès étaient en France monnaie courante. En réaction, quarante éditeurs (dont L'Association, Cornélius, Les Requins Marteaux, Vertige Graphique), regroupés dans le collectif Editions du Faciès / Les Cochons enragés, éditent en mai un ouvrage collectif de 400 pages, « Tous coupables ! », entièrement composé de dessins et textes d'auteurs se rendant coupables solidairement des mêmes délits.

Du jeudi 25 au dimanche 28 janvier

Angoulême : 34e édition du Festival international de la bande dessinée. D'importants travaux au centre-ville entraînent une nouvelle implantation dans la ville, les éditeurs étant regroupés dans le quartier Montauzier, sur les bords de la Charente. L'espace est plus grand pour recevoir le public, qui doit cependant emprunter des navettes pour se rendre sur place. Le programme comprend un hommage rendu au scénariste Pierre Christin, tandis que les Rencontres internationales permettent de voir et entendre Sergio Toppi, Jessica Abel, Massimo Mattioli, François Schuiten, Charles Burns, Jeff Smith… Une grande exposition Kid Paddle est ouverte au jeune public, et les auteurs américains Jim Woodring et Richard McGuire bénéficient chacun d'une rétrospective au CNBDI. L'accent mis par le FIBD sur la rencontre entre le spectacle vivant et le dessin culmine avec le concert de Brigitte Fontaine le samedi 27, au cours duquel Blutch improvise en direct sur la scène.
Président du jury du Festival, Lewis Trondheim n'a pas souhaité qu'une exposition lui soit consacrée mais marque de sa patte les Concerts de dessin et propose une refonte des différents prix en une seule catégorie, les « Essentiels ». Ont été distingués cette fois : *NonNon Bâ*, de Shigeru Mizuki chez Cornélius (meilleur album), *Panier de singe* de Jérôme Mulot et Florent Ruppert à L'Association (révélation de l'année) et *Sergent Laterreur* de Touïs et Frydman également à L'Association (prix du patrimoine). Les autres titres distingués sont *Black Hole* de Charles Burns (Delcourt), *Lucille* de Ludovic Debeurme (Futuropolis), *Lupus* de Frederik Peeters (Atrabile), *Le photographe* d'Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre et Frédéric Lemercier (Dupuis) et *Pourquoi j'ai tué Pierre* d'Olivier Ka et Alfred (Delcourt).

| *Ugaki* de Robert Gigi © Dargaud |

Mardi 6 février

France : décès de Robert Gigi. Né à Besançon en 1926, Robert Gigi travaille d'abord pour une agence de presse, puis pour la Société parisienne d'édition. Il fait partie en 1965 de l'éphémère aventure du magazine *Chouchou*, puis dessine les aventures de *Scarlett Dream* sur scénario de Claude Moliterni. D'une production très variée, on retiendra les *Dossiers soucoupes volantes*, écrits par Jacques Lob et parus dans *Pilote* et *Ugaki le samouraï* qu'il réalise seul et dans lequel se révèle son amour du Japon ancien. De 1983 à 1988, Robert Gigi a enseigné la bande dessinée à l'école des beaux-arts d'Angoulême.

Mercredi 7 et jeudi 8 février

Paris : tenue devant le tribunal correctionnel de Paris du procès dit « des caricatures de Mahomet ». *Charlie Hebdo* ayant publié les caricatures initialement parues dans le quotidien danois *Jyllands-Posten*[1], la Grande Mosquée de Paris et l'Union des organisations islamiques de France ont attaqué l'hebdomadaire satirique pour « *injure envers un groupe de personnes à raison de leur origine ou de leur appartenance ou de leur non-appartenance à une ethnie, une nation, une race ou une religion déterminée.* » (art. 48 de la loi de 1881). Passible de six mois d'emprisonnement et de 22500€ d'amende, le directeur de la publication et rédacteur en chef Philippe Val reçoit le soutien d'intellectuels et d'hommes politiques. Elizabeth Badinter, François Bayrou, François Hollande, Claude Lanzmann, Abdelwahad Meddeb et Flemming Rose, rédacteur en chef du *Jyllands-Posten* défilent à la barre. Une lettre de Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'Intérieur, défendant le droit à l'impertinence est lue durant l'au-

1 | voir sur le sujet l'article d'Harry Morgan « De la caricature et des iconoclastes » dans *Neuvième art* n°13, janvier 2007, pp. 114-121.

Extrait de *Greffier* de Joann Sfar © Delcourt

dience. Le procureur requiert la relaxe au nom de la liberté d'expression. Le 22 mars, la relaxe est prononcée. L'UOIF seule a fait appel de cette décision. Ancien collaborateur de la revue, Joann Sfar assiste au procès et fait un reportage graphique repris intégralement dans l'album *Greffier* publié chez Delcourt, (collection « Shampooing »).

Jeudi 15 février

France : forte activité éditoriale liée à la campagne pour les élections présidentielles de mai 2007. Une demi-douzaine d'albums paraît, dont *La Face karchée de Sarkozy* de Cohen, Malka et Riss chez Vents d'Ouest/Fayard, qui vend près de 200000 exemplaires.

Jeudi 1er mars

Grande-Bretagne : parution chez l'éditeur Jonathan Cape d'*Alice in Sunderland*, roman graphique de Bryan Talbot sur Lewis Carroll, sa muse Alice Liddell et les relations qu'ils entretiennent avec la ville de Sunderland. Ce livre, que Talbot décrit comme un « documentaire rêvé », connaît le succès, puisque deux tirages sont rapidement épuisés.

Lundi 5 mars

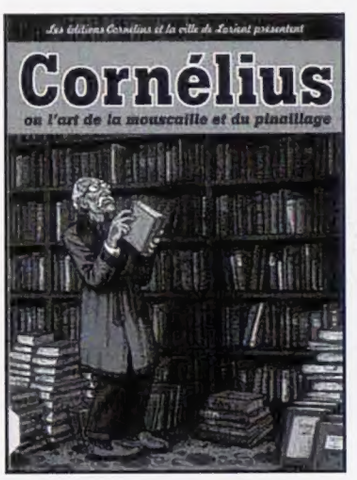
Belgique : disparition d'Yvan Delporte. Tous les amateurs savent le rôle prééminent qu'il a joué dans l'histoire de la bande dessinée franco-belge. Rédacteur en chef de *Spirou* de 1955 à 1968, il a ouvert l'hebdomadaire à de nombreux jeunes auteurs, inventé les mini-récits et permis en 1957 la création par André Franquin d'un « héros sans emploi » promis à un grand avenir : Gaston Lagaffe. Il fut également scénariste pour Peyo, Franquin, Roba, Hausman, Will, Follet et beaucoup d'autres ; traducteur et introducteur de *Pogo*, le chef d'œuvre de l'auteur américain Walt Kelly, dont l'esprit à la fois loufoque et caustique correspondait bien à sa sensibilité. En 1977, il lança *Le Trombone illustré*, supplément à *Spirou* qui rassemblait la crème des auteurs français et belges de l'époque (Franquin, Roba, Hausman, Gotlib, Bretécher, Mézières, Moebius, Bilal…), ainsi que quelques nouveaux venus (Jannin entre autres). C'est là que Franquin débuta la publication de son dernier grand œuvre, *Les Idées noires*.

Delporte vu par Lewis Trondheim dans *La Malédiction du parapluie* © Delcourt

Spécialiste des calembours et autres jeux de mots, Yvan Delporte était également grand amateur de chansons et parolier émérite. Il y a encore peu, il chantait au sein d'un groupe de musique regroupant des auteurs de BD, le Boy's Band Dessiné.

Jeudi 15 mars

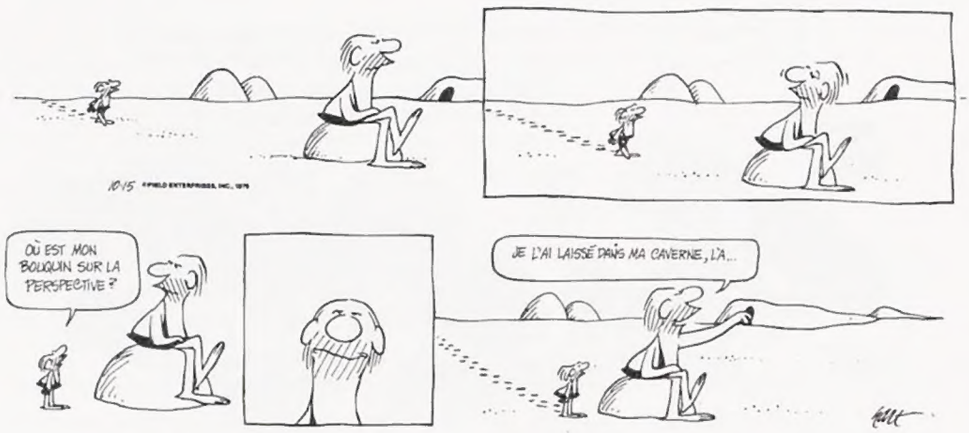
États-Unis : mort accidentelle de Jay Kennedy. Responsable éditorial de l'agence de presse américaine King Features Syndicate, Jay Kennedy est né en 1957 à Toledo (Ohio). Spécialiste reconnu de la bande dessinée *underground* américaine, il a publié en 1982 un argus, *The Official Underground and Newave Comix Price Guide* (Boatner Norton Press), depuis considéré comme la référence bibliographique sur le domaine. Entré chez King Features Syndicate en 1988, il a entre autres permis le renouvellement du *daily strip* US avec le lancement de séries comme *Mutts* (*Earl & Mooch* en français) de Patrick McDonnell et *Zits* de Jerry Scott et Jim Borgman.



© Cornélius

Jeudi 22 mars

Lorient : jusqu'au 21 avril la ville rend hommage aux éditions Cornélius par trois expositions : *Cornélius - une certaine façon de faire les livres*, à la Galerie de l'École Supérieure des Arts, qui permet d'appréhender la philosophie éditoriale et le *modus operandi* de ce label alternatif désormais reconnu ; *Gus Bofa « on verra bien » 1883-1968* sur le grand illustrateur dont Cornélius a entrepris de rééditer les



| *B.C.* de Johnny Hart © Field Enterprises Inc. |

œuvres les plus marquantes ; une rétrospective croisée *Guston/Crumb, allers-retours* qui permet d'établir un parallèle pertinent entre le peintre qui abandonna dans les années 60 l'expressionnisme abstrait pour une figuration marquée par la bande dessinée et le maître de l'underground américain. Un instructif catalogue est édité (*Cornélius, ou l'art du pinaillage et de la mouscaille*) qui envisage l'histoire de Cornélius sous l'angle exclusif du ratage et des fiascos.

Samedi 24 mars

Paris : sous la houlette de François Tajan et Eric Leroy, s'est déroulée chez Artcurial une vente aux enchères qui a marqué les esprits par une envolée des prix telle

| © Enki Bilal |

qu'on n'en avait encore jamais connue dans le domaine de la bande dessinée. Il s'agissait de la vente d' une sélection de choix de 32 œuvres d'Enki Bilal (en référence au titre *32 décembre*, deuxième volet du *Sommeil du monstre*), comprenant la toile *Bleu Sang* (adjugée 150000€), la toile acrylique *Appoline* (92000€), l'original de la couverture de *L'État des Stocks* chez Futuropolis en 1986 (52000 €) ou encore une encre de Chine, gouache et pastel réalisée pour l'ouvrage collectif *Dessous fripons* paru aux Humanoïdes Associés en 1991 (50000€). Estimée à 350000€, la totalité de la vente a atteint la somme record de 1,3 million d'euros.

Les Sables d'Olonne : après vingt ans d'absence, Francis Masse revient le temps d'une exposition au Musée d'art moderne et contemporain de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne, jusqu'au 17 juin. (Voir le dossier que *Neuvième Art* consacre à Francis Masse pp. 26 à 43 du présent numéro.)

Samedi 7 avril

États-Unis : décès de Johnny Hart. Né en 1931, il s'engage dans l'armée américaine et participe à la guerre de Corée. Démobilisé, il se lance en 1953 dans le dessin de presse. Il crée le *daily strip B.C.* (« Before Christ », avant Jésus-Christ) en 1958, mettant en scène des hommes préhistoriques et rapidement considéré comme un chef-d'œuvre d'humour absurde au dessin simple et efficace. À partir de 1977, Johnny Hart intègre l'Église presbytérienne, qui influence grandement son inspiration. Des prises de position radicales sur l'homosexualité et deux strips suspectés d'être antijuifs et antimusulmans ont déclenché de vives polémiques aux États-Unis depuis le début des années 90.

Dimanche 15 avril

États-Unis : décès de Brant Parker. Né en 1920 à Los Angeles, il embrasse la carrière de dessinateur de presse avant d'entrer dans le corps des Marines en 1942. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, il travaille un temps comme animateur chez Disney puis revient au dessin de presse. Sa rencontre avec Johnny Hart, dont le style graphique est proche du sien, débouchera sur la création conjointe en 1964 du célèbre strip quotidien *Wizard of Id*, dont l'action se passe dans un royaume moyenâgeux de fantaisie. En 1975, Brant Parker, en collaboration avec Bill Rechin et Don Wilder, lance *Crock*, satire de la Légion étrangère.

Samedi 5 mai

France : une modification des statuts 4 et 11 du Syndicat national des auteurs et des compositeurs permet l'intégration d'un groupement Bande dessinée au sein des groupes Théâtre et Audiovisuel du SNAC. Le « Groupement des Auteurs de Bande dessinée » est ouvert à tous les auteurs de bande dessinée (dessinateurs, scénaristes ou coloristes). Il « *s'engage à défendre les intérêts spécifiques et collectifs des auteurs, à les assister individuellement dans leurs démarches, à faire valoir leurs droits face à leurs interlocuteurs et à valoriser le métier d'auteur de bande dessinée au travers des médias, des institutions et de l'opinion publique.* » Les membres fondateurs sont : Alfred, Christophe Arleston, Virginie Augustin, Alain Ayroles, Denis Bajram, Joseph Béhé, David Chauvel, Franck Giroud, Richard Guérineau, Cyril Pedrosa, Valérie Mangin, Lewis Trondheim, Fabien Vehlmann. http://syndicatbd.org/

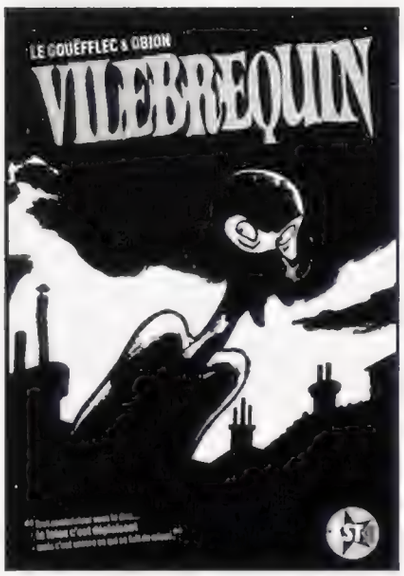
Jeudi 17 mai

Paris : la cour d'appel de Paris déboute l'Agrif (« Alliance générale contre le ra-

cisme et pour le respect de l'identité française et chrétienne », proches des milieux catholiques traditionnalistes) qui avait attaqué le quotidien *Libération* et son dessinateur Willem, pour un dessin paru le 25 avril 2005 représentant le Christ nu et portant un préservatif.

Vendredi 18 mai

France : annoncés durant le FIBD à grand renfort de publicité les premiers titres de la collection « KSTR » – abréviation SMS de Casterman l'éditeur – paraissent ce mois-ci. Selon le directeur de la collection, Didier Borg, à l'origine du concept,



| © Casterman |

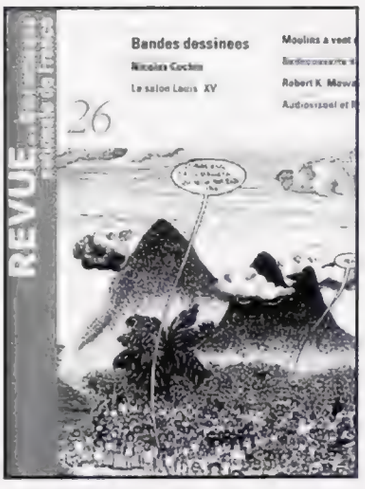
il s'agit de « *proposer aux auteurs de se lâcher, de faire la BD dont ils ont envie, et non celle dont on a besoin* ». Parmi les premiers titres parus dans cette collection, *Vilebrequin* d'Obion et Le Gouëfflec, connaît un sort funeste : conçu par ses auteurs comme une suite de saynètes en deux pages destinées à être publiées en vis-à-vis, il paraît dans une version où lesdites doubles-pages sont disposées en recto/verso, ruinant l'effet recherché ! 8000 exemplaires défectueux sont diffusés malgré l'opposition scandalisée des auteurs, qui soutenus par le SNAC-Groupement des Auteurs de Bande Dessinée (voir ci-dessus), attaquent leur éditeur en justice et finissent par obtenir le retrait et le remplacement des *Vilebrequin* ratés.

Mercredi 23 mai

Cannes : présentation en compétition officielle au Festival de Cannes de *Persépolis*, le film d'animation que Marjane Satrapi a adapté de sa bande dessinée avec la complicité de Vincent Paronnaud (alias Winshluss). Prix du jury ex aequo avec *Lumière silencieuse* de Carlos Reygadas, le long métrage sort en salle le 27 juin et remporte un grand succès public et critique. En septembre, il est sélectionné pour représenter la France pour l'Oscar du meilleur film étranger.

Vendredi 1er juin

Paris : la Bibliothèque nationale de France consacre le n°26 de sa *Revue* à la bande dessinée. Ce dossier fait suite à un cycle de conférences qui se sont tenues dans le prestigieux établissement en mai 2005 et mai 2006, dans le cadre des *Ateliers du livre*, destinées à dresser un panorama de la bande dessinée mondiale. La *Revue*



| © Bibliothèque nationale de France |

reprend l'essentiel de certaines communications, comme celle de Vincent Baudoux sur les grandes années de Tintin et Spirou, celle de Jacques Tramson sur la bande dessinée francophone dans les pays d'Afrique et d'Océanie, ou encore celle de Jean-Marie Bouissou faisant la part entre idées reçues et réalité dans le domaine du manga. On y trouve également une présentation des éditions Marvel par Jean-Pierre Mercier, et un article signé Manuel Hirtz et Harry Morgan sur la bande dessinée populaire italienne dans la seconde moitié du XXe siècle. Comme le constate Joëlle Garcia, chargée de collections à la BnF, dans l'introduction à ce numéro de la revue, la bande dessinée « *a acquis un début de reconnaissance en tant que neuvième art* ».

Vendredi 22 juin

Angoulême : lors d'une assemblée générale extraordinaire, l'association qui préside aux destinées du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême depuis presque 35 ans, réforme en profondeur ses statuts qui prévoient désormais de *« déléguer à titre exclusif l'organisation et le développement de cet événement à une équipe professionnelle autonome, intégrée au sein d'une structure dédiée* ». C'est à la SARL à but non lucratif et à vocation culturelle 9e Art+, créée pour l'occasion et dirigée par Franck Bondoux, actuel Délégué général du FIBD, que sera confié à l'avenir le soin d'organiser la prestigieuse manifestation, ce pour une durée fixée à trois ans.

Lundi 25 juin

France : lancement du bimestriel *Cargo Zone* sous la houlette du dessinateur Al Coutelis (*AD Grand Rivière*) et de Forcadell (ancien rédacteur en chef de *La*

Grosse Bertha). 5,50 € pour 112 pages, Margerin en couverture et Cabanes, Zep, Tignous et F'Murr au sommaire.

Vendredi 29 Juin

France : à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de René Goscinny, la ville de Cannes, où le scénariste possédait une résidence, organise jusqu'au 2 septembre 2007 *Cannes fête René Goscinny*, série de manifestations, parmi lesquelles on distingue *Le Petit Nicolas, miroir de notre enfance*, exposition à l'Espace Miramar, l'inauguration d'une école René Goscinny et d'un monument de Robert Combas intitulé *Un Obélisque pour Goscinny*…

Du vendredi 6 au dimanche 8 juillet

Paris : *Japan Expo* au Parc d'Expositions de Paris-Nord Villepinte. À côté des désormais habituels *cosplays*, défilés de mode et concerts, la huitième édition de la plus importante manifestation française dédiée aux mangas et jeux vidéo japonais se signale par la présence, entre autres, de Masami Suda (animateur et *character designer* de *Ken le survivant*), le créateur de jeux vidéo Hironobu Sakaguchi, l'illustratrice et animatrice Sachiko Kamimura (*City Hunter*, *Venus Wars*), le mangaka Hiroyuki Takei (*Shaman King*). Les prix décernés lors de cette manifestation vont aux séries *Fruits Baskets* de Natsuki Takata, *Berserk* de Kentaro Miura, *Le Pays des cerisiers* de Fumiyo Kouno.

Lundi 9 juillet

Angoulême : ouverture de la deuxième Université d'été de la bande dessinée au château de la Pouyade, jusqu'au 12 juillet (lire p. 172 la rubrique CIBDI | Actualités du présent numéro)

Mardi 10 juillet

Angoulême : la Maison des Auteurs, résidence d'artistes de bande dessinée, fête ses cinq ans d'existence (lire pp. 177 la rubrique CIBDI | Actualités du présent numéro).

Jeudi 12 juillet

Grande-Bretagne : la Commission pour l'égalité raciale est saisie d'une plainte déposée par un client de la chaîne de librairie Borders, choqué par le contenu de *Tintin au Congo* d'Hergé. Aux États-Unis et au Royaume-Uni, les librairies de la chaîne Borders déplacent les exemplaires de *Tintin au Congo* des rayons « livres pour enfants » au rayon « livres pour adultes ». On rapprochera cette nouvelle de celle, provenant de Belgique, qui indique que le 23 juillet 2007, Bienvenu Mbutu Mondondo, citoyen congolais résidant en Belgique dépose plainte contre X et contre la société Moulinsart pour le racisme de l'album *Tintin au Congo*. Enfin, le 19 septembre 2007 à Paris, c'est le CRAN (Conseil Représentatif des Associations Noires) qui demande aux éditions Casterman que l'album *Tintin au Congo* soit, dans les librairies françaises, déplacé des rayons jeunesse des librairies aux rayons adultes.

Mercredi 18 juillet

Espagne : le numéro 1573 de la revue *El jueves* est frappé d'interdiction par les juges. Accusée « d'injures à la couronne », tous les exemplaires sont retirés des kiosques et le scénariste et le dessinateur responsables du dessin de couverture condamnés à une amende de 3600 € chacun. La couverture en question représentait le prince d'Espagne et sa femme, la princesse Letizia, copulant tout en faisant un commentaire sur les 2500 € avec lesquels le gouvernement Zapatero pense récompenser tous les parents des enfants nés à partir du mois de juillet. La rédaction et les employés de l'hebdomadaire prennent la mesure avec un certain stoïcisme. Ils en ont connu d'autres. Ils fêtent d'ailleurs cette année leur trentième anniversaire et n'ont pas manqué de rappeler qu'au moment de sa naissance, dans l'immédiat post-franquisme, la revue a été interdite à plusieurs reprises.

Couverture d'*El jueves* parue la semaine qui suivit la couverture litigieuse, présentant l'illustration qui aurait dû paraître. Droits réservés

Jeudi 9 août

Paris : la prépublication d'histoires extraites de *Quatuor* de Catel sur scénarios de Jacques Gamblin, José-Louis Bocquet et Thierry Bellefroid dans les pages du quotidien *Libération* provoque la réaction indignée du dessinateur Vincent Perriot. Preuves à l'appui, il affirme que plusieurs des images de son album *Entre deux*, paru en mai 2007 aux éditions de la Cerise, ont été plagiées par Catel. Après plusieurs jours d'une intense agitation dans le monde des blogs BD, Catel plaide la « *réminiscence inconsciente* » et s'engage à

| L'équipe d'*Actuel* en 1975. Jean-François Bizot est assis à l'avant-plan droit. DR |

redessiner les images litigieuses pour la parution de l'album, annoncée en mars 2008 chez Casterman.

Lundi 13 août

New-York : décès d'Annie Baron-Carvais, victime à 55 ans d'une double rupture d'anévrisme. Maître de conférences en anglais juridique à l'université Lille II, c'est sa thèse sur *L'Évolution des super-héros dans la bande dessinée américaine* (1981), qui lui vaut d'être choisie pour la rédaction du volume de la collection « Que sais-je ? » consacré à la bande dessinée qui paraît en 1985. Annie Baron-Carvais avait également codirigé avec Claude-Jean Bertrand une *Introduction à la pornographie* (éd. La Musardine, 2001) et avec Didier Pasamonik *La Diaspora des bulles*, à paraître chez Denoël Graphic en 2008.

29 août

Île de Malte : début du tournage de l'adaptation cinématographique de *Largo Winch* d'après la série de Jean Van Hamme et Francq publiée chez Dupuis. Le scénario, écrit par le réalisateur Jérôme Salle et Julien Rappeneau, s'inspire des quatre premiers tomes de la série et a reçu l'aval de Jean Van Hamme. Tomer Sisley sera Largo dans une distribution qui comprend également Kristin Scott Thomas, Sienna Miller et Olivier Marchal. Budget de 24 millions d'euros pour cette production française dont la sortie en salle est annoncée pour le 17 décembre 2008.

Samedi 8 septembre

Paris : décès à 63 ans de Jean-François Bizot, des suites d'un cancer. Propriétaire mais non fondateur d'*Actuel* (il a racheté le titre qui existait depuis plusieurs mois, dédié au jazz puis à la musique pop), il en fait l'équivalent français des revues contestataires américaines et anglaises de la fin des années 60. C'est dans les pages du mensuel que paraissent articles et interviews de tous les grands noms de la contre-culture alors en vogue, et les planches de Crumb, Shelton, Greg Irons, S. Clay Wilson, Richard Corben, etc., dont l'impact sur les lecteurs français de l'époque sera énorme. *Actuel* accueille également Mandryka, Gotlib et publie les premières planches de jeunes auteurs français, dont Francis Masse et Jean-Marc Rochette. Le titre se sabordera en 1975, avant de renaître dans une formule radicalement différente en 1979 qui cessera de paraître à son tour en 1984. Bizot se tournera ensuite vers la radio (la station parisienne Nova, qui découvrira de nombreux animateurs et comédiens, dont Jamel Debbouze) et l'édition d'un hebdomadaire culturel gratuit, *Nova magazine*.

Mercredi 19 septembre

Angoulême : mettant fin à dix-sept ans de partenariat avec les centres Leclerc, le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême signe un nouveau partenariat conjoint avec la Fnac et la SNCF qui, entre autres, parrainent le Prix des lecteurs, choisi par le public parmi les Essentiels de l'année. L'œuvre primée fera l'objet d'une exposition prolongée dans les réseaux respectifs des deux sponsors.

Samedi 22 septembre

Italie : décès de Renzo Barbieri, à l'âge de 67 ans. Journaliste, scénariste et éditeur, il est connu en Italie comme l'un des maîtres de la bande dessinée pour adultes. Il a fondé plusieurs maisons d'édition (Editrice 66, ErreGi et surtout Edifumetto) spécialisées dans les bandes érotiques. Il a fourni des scénarios à nombre de dessinateurs italiens dont Leone Frollo, Magnus et Fernando Tacconi. Ses séries les plus célèbres, *Isabella, Jacula, Zora la Vampira* ont été traduites et publiées en France par l'éditeur Elvifrance.

Mardi 25 septembre

Angoulême : le conseil d'administration d'installation de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image nomme Gilles Ciment directeur général de l'établissement public de coopération culturelle (EPCC) qui, à compter du 1er janvier 2008, se substituera aux associations CNBDI et Maison des Auteurs. ■

Coup de vent sur les savanes

le groupe Glénat acquiert le catalogue bande dessinée d'Albin Michel

La recomposition du paysage éditorial de la bande dessinée française se poursuit. Après le rachat des éditions Dupuis par le groupe Média participations (Dargaud, Lombard, etc.) en 2004, c'est en 2007 la publication du mensuel L'Écho des Savanes *qui a été interrompue par son éditeur Hachette Filipacchi, entraînant la mise en vente du secteur bandes dessinées d'Albin Michel (SEFAM, soit la Société d'édition Filipacchi-Albin Michel). Alors que des rumeurs persistantes désignaient les éditions Soleil comme probable acquéreur du catalogue éditorial et de la revue, c'est finalement Glénat qui a repris le fonds d'albums au sein d'une filiale nouvelle baptisée « Vent des savanes ».*

| Extrait des *Coulisses de L'Écho des Savanes* de Joan, n° 266, décembre 2006 |

Rappelons d'abord que la construction du catalogue de la SEFAM a répondu à une combinaison administrative et juridique complexe. « *Atypique*, souligne Hervé Desinge[1], *puisqu'il y avait d'un côté une maison d'édition appartenant à 50 % à Albin Michel et à 50 % à Hachette Filipacchi et de l'autre un magazine appartenant à 100 % à Hachette Filipacchi. Il s'agissait de deux entités distinctes.* » Pour *L'Écho* donc, permanents et pigistes étaient payés par Hachette Filipacchi tandis que la SEFAM, montée en 1989, avait pour particularité de n'avoir aucun salarié. Les gens qui travaillaient sur l'édition des livres étaient rémunérés par Albin Michel qui refacturait ensuite à la SEFAM. Tout se mélangeait, l'équipe qui façonnait le magazine partageant les mêmes locaux et le même matériel que celle qui œuvrait à l'édition de livres (en tout, une dizaine de personnes en moyenne depuis la création de la SEFAM). Lesdits locaux étaient extérieurs et indépendants du siège d'Albin Michel et de « l'usine de rédactions » d'Hachette Filipacchi, à Levallois-Perret. Dans une certaine mesure, il semble que cette indépendance ait été un des facteurs

1 | Ancien directeur de la rédaction de *L'Écho des Savanes* et ancien directeur général du secteur bande dessinée à la SEFAM.

2 | Enfin, pas seulement, car *Les six voyages de Lone Sloane*, classique de *Pilote*, furent réédités dans cette formule « enrichie ».

qui a coûté la vie à *L'Écho des Savanes*. Bien sûr, le magazine vendait moins. En 1997, d'après les chiffres de l'OJD (Office de Justification de la Diffusion), la diffusion moyenne mensuelle du titre dépassait les 130000 exemplaires alors qu'elle ne représentait plus que 55 000 exemplaires en moyenne sur l'année 2005. Face à cette chute, une nouvelle formule, dite « Formule enrichie 200 pages », a été lancée en octobre 2005, incluant la publication d'un « Classique de L'Écho », c'est-à-dire d'une histoire complète considérée comme un classique du catalogue de la SEFAM[2]. Dans le même temps, le rédactionnel aussi avait évolué. Néanmoins, rien n'y a fait et *L'Écho des Savanes* a été suspendu un an plus tard, le numéro 267, prévu pour une mise en place en janvier 2007, ne voyant jamais le jour.

Hervé Desinge raconte (la scène se passe entre Noël et le jour de l'an) : « *Le bouclage du numéro était intégralement terminé, nous allions envoyer le soir même les fichiers numériques chez l'imprimeur et, comme il était de tradition, j'avais emmené mon équipe déjeuner au restaurant. Au milieu du repas, j'ai reçu un coup de fil d'Hachette Filipacchi me déclarant qu'on n'imprimait plus le magazine.* » Hervé Desinge aurait aimé, au moins, qu'on imprime le numéro et annonce l'arrêt du titre, sinon sa suspension. Ou, mieux encore, qu'on fasse un numéro spécial qui en aurait été la ponctuation finale comme *(À Suivre)*, par exemple, en 1997. La situation s'est au contraire aggravée, l'interruption du titre entraînant, selon la théorie des dominos, évoquée plus loin par Martin Veyron, l'abandon par Albin Michel de son secteur bande dessinée. La question est : pourquoi avoir stoppé ce « *magazine de loisirs et de distraction destiné aux* after *masculins, essentiellement urbains*[3] » ?

Couverture du n°266 (décembre 2006) de *L'Écho des savanes*, dernier publié par Largardère Active Média

La réponse se trouve dans les choix stratégiques du groupe Lagardère. Fin 2006, le groupe se restructure. Le 13 septembre, Arnaud Lagardère, propriétaire du groupe, annonce la « convergence » de ses filiales Hachette Filipacchi Médias (HFM, pôle presse magazines) et Lagardère Active (pôle audiovisuel). À cette occasion, le poste de P.D.G. de HFM, jusqu'alors occupé par Gérald de Roquemaurel, est confié à Didier Quillot, P.D.G.

3 | C'est la définition qu'Hervé Desinge donne de son ex-magazine. Il précise encore qu'il ne s'agissait surtout pas d'un magazine de bande dessinée. « *Il faut qu'il y ait une logique et une autonomie dans la lecture d'un magazine. On ne va pas au cinéma pour voir 10 minutes de western, puis 10 minutes de drame psychologique, puis 10 minutes de... non, on y va pour voir un film !* »

Extrait de *L'Affaire du voile* de René Pétillon, 2006 © SEFAM

du groupe de téléphonie Orange France. Le 11 décembre, la nouvelle entité issue de cette « convergence » prend le nom de Lagardère Active Media (LAM) et fait un peu de ménage. Notamment dans son pôle presse magazine, où LAM décide de stopper trois titres sous prétexte de mutation du groupe vers le plurimédia et de non-rentabilité de titres « *structurellement et durablement déficitaires* ». Les trois titres étaient *L'Écho des Savanes*, que le groupe envisageait de confier en location-gérance à un autre éditeur, *Zurban* et enfin *Top Famille*, co-détenu avec *Le Monde* et *La Vie*, et dont la diffusion moyenne mensuelle était tout de même, selon l'OJD, de plus de 230000 exemplaires en 2005. Le point commun entre ces trois périodiques était pourtant simple, si l'on en croit d'Hervé Desinge : aucun des trois n'avait de rédaction à Levallois-Perret. Pour appréhender mieux encore cette décision brutale, un dernier détail est important : le départ de Gérald de Roquemaurel. « *Les liens historiques entre Albin Michel et Hachette-Filipacchi ont été rompus le jour où Lagardère s'est séparé de Gérald de Roquemaurel* », estime Desinge. « *Ces liens avaient été noués par Richard Ducousset (vice-président d'Albin Michel) et Daniel Filipacchi il y a plus de vingt ans. De Roquemaurel en était le garant. Son départ, s'ajoutant à des prospectives du groupe LAM très différentes de la vision passée du groupe Hachette Filipacchi, nous pouvions nous attendre à des changements.* » Quelques semaines avant l'interruption, le directeur de la rédaction avait été convoqué dans le bureau de Bruno Lesouëf, directeur général adjoint de la presse magazine France, qui lui avait déjà signifié sa volonté d'arrêter *L'Écho des Savanes*. « *Quand vous reprenez un magazine, même en souffrance, mais qui paraît toujours, vous en récupérez les abonnés et le portefeuille publicitaire. L'arrêter, c'est s'obliger à tout reprendre à zéro.* » Le temps passant, la location-bail avait par conséquent de moins en moins de chance d'être valorisée, d'autant que l'ensemble des employés du magazine (salariés et pigistes) continuaient d'être rémunérés et ce, jusqu'au mois d'août 2007.

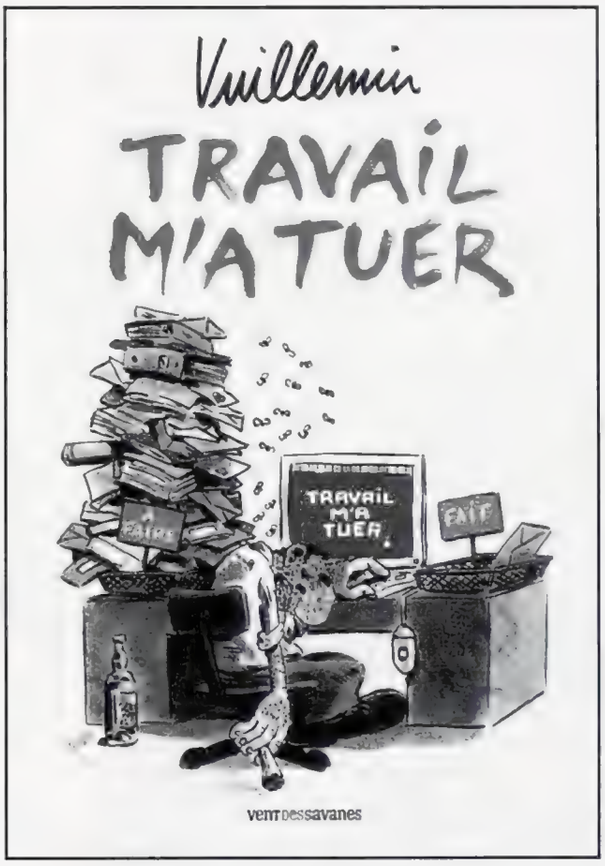
Mais revenons sur cette location-bail qui a semblé dans un premier temps intéresser les éditions Soleil. Dès janvier 2007, la valse que Mourad Boudjellal (P.D.G. de Soleil, amené par Hervé Desinge) a conduite avec Albin Michel et LAM pour mener à bien l'acquisition du catalogue SEFAM et de *L'Écho des Savanes* a pris les allures d'un feuilleton à épisodes et nourri les rumeurs. En janvier 2007, il semblait établi que le repreneur du titre et du catalogue SEFAM serait Soleil. En avril, il se confirmait que Soleil reprenait l'éditorial du catalogue SEFAM mais aussi les activités en sommeil de *L'Écho*. On sait aujourd'hui que cette négociation a échoué. Les circonstances qui ont décidé Mourad Boudjellal à temporiser ne sont pas vraiment connues. Selon certaines sources, il

4 | La rencontre eut lieu à la Favela Chic, bar parisien à la mode, situé à deux pas du Gibus, près de la place de la République.

5 | Adresse : www.zanorg.com/soutienecho/

aurait délibérément fait traîner les négociations et ne se serait jamais présenté à la date prévue de la signature des contrats. À l'inverse, un témoin essentiel nous a affirmé qu'un protocole d'accord entre Soleil, Albin Michel et LAM a été signé, mais qu'aucune des parties concernées n'a trouvé d'arrangement sur environ 20 % du catalogue SEFAM qui posait problème. Selon la même source, il semble que, juridiquement, les droits de Soleil aient été bafoués lorsque les vendeurs ont au final choisi un autre éditeur, puisque que la signature du premier protocole prévalait. Une dernière source soutient enfin que Mourad Boudjellal a surtout fait preuve de prudence dans cette affaire compliquée. Car l'ancien directeur de la rédaction, impliqué dans le projet envisagé et soutenu par Soleil, embarquait aussi un autre ami éditeur (Altinéa, éditeur de *Newlook*, sis à Marseille) dans la fabrication de *L'Écho des Savanes*. Tant que les intervenants ne lèveront pas le voile sur le sujet, il sera difficile de dresser un état objectif des causes de l'échec des négociations.

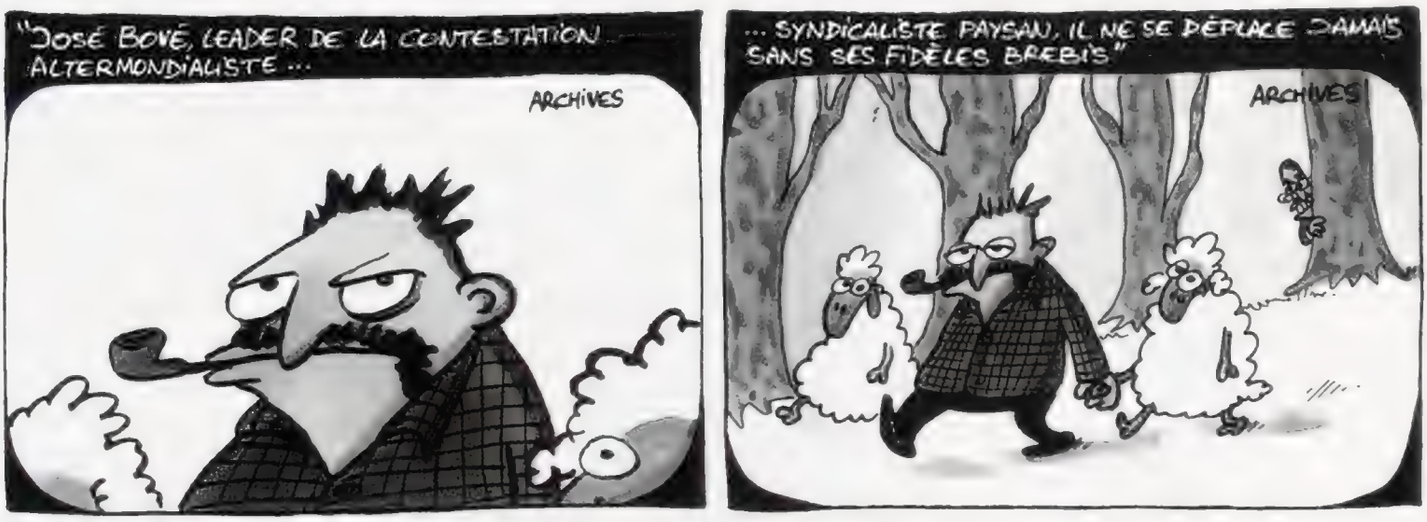
Mourad Boudjellal n'ayant pas souhaité répondre à nos interrogations, il est difficile d'en dire davantage. Le fait est que le 16 juillet 2007, sept mois après la suspension de *L'Écho*, Jacques Glénat a acquis le catalogue de la SEFAM pour une somme restée secrète. Trois jours plus tard, un communiqué officiel annonçait : « *Le groupe Glénat, premier éditeur indépendant du marché de la bande dessinée, consolide ainsi sa position et pèsera plus de 20 % du marché.* » Les mots sont soigneusement choisis. Plus de 500 titres se sont ainsi retrouvés dans l'escarcelle du groupe Glénat et les nouveaux responsables se sont mobilisés activement pour tenir les rênes de la marque rebaptisée en septembre « Vent des Savanes », et apaiser les craintes des auteurs. Le 30 juillet, Jacques Glénat a lancé une invitation à tous ces créateurs pour les rencontrer lors d'une soirée de contact et de présentation des projets futurs[4]. Entretemps, s'était déroulée une petite séance de jeu de chaises musicales. Benoît Cousin, qui avait remplacé Thomas Ragon chez Delcourt pendant deux ans, était embauché pour diriger Vent des Savanes. Élisabeth Haroche, éditrice de la SEFAM, prenait alors son poste chez Delcourt. Et pour assister Benoît Cousin, Claire Dussoubs jouait le rôle de celle qui restait. Mi-septembre, pendant que nous procédions à cette enquête, Hervé Desinge regrettait amèrement de ne jamais avoir été contacté par Jacques Glénat, qu'il connaît depuis trente ans, et envisageait de monter une activité éditoriale, mais pas dans le cadre d'un groupe de presse. Contrairement à l'affaire Dupuis, le rachat de la SEFAM a fait peu de bruit. Bien sûr, un blog de soutien avait été monté par les auteurs[5], qui échangeaient entre eux par téléphone et gardaient le contact avec Desinge, afin de savoir à quelle sauce ils allaient être mangés. Mi-septembre, beaucoup d'entre eux, arrivés contre leur gré sur les terres de Glénat, réfléchissaient encore à leur avenir. Allaient-ils rester ou allaient-ils prospecter, accepter les propositions extérieures qu'on leur faisait depuis des mois ? Quant aux pigistes de *L'Écho*, ils entraient enfin dans la phase indemnitaire. Fabrice Piault, rédacteur en chef adjoint de *Livres Hebdo*, a été l'un des rares à traiter le sujet sous son angle commercial. Pour lui, la fin de *L'Écho des Savanes* signe surtout la fin d'un modèle économique même si, comme nous venons de le voir, ce modèle était en l'espèce un peu tarabiscoté : le modèle du magazine adossé à une maison d'édition, qui a régi durant de nombreuses décennies l'édition de



Couverture de *Travail m'a tuer* de Philippe Vuillemin, 2007 © Vent des savanes

bande dessinée. Il analyse : « *L'édition de bande dessinée est plutôt née en marge de l'édition traditionnelle, à travers la presse. Généralement spécialisées, les maisons d'éditions ne faisaient que de la bande dessinée, ce qui les rendait singulières. Il y a donc aujourd'hui une forme de normalisation. La bande dessinée, en atteignant une certaine maturité et un degré de reconnaissance dans la société, rentre en quelque sorte dans le rang. Elle devient un secteur éditorial comme un autre. Cela explique que des groupes généralistes qui, au départ, n'avaient pas la compétence pour éditer de la bande dessinée, s'y intéressent désormais beaucoup et sont prêts à investir. Je pense aussi que les éditeurs spécialisés de bande dessinée reçoivent des propositions d'acquisition auxquels ils sont parfois sensibles.* »

Jacques Glénat n'a pas le profil d'un éditeur généraliste, même si le manga qui l'a récemment propulsé en avant cache la multiplicité de ses autres spécialités[6]. Le lancement de « Vent des savanes » fonctionne pour lui comme un retour aux sources. Lorsque nous l'avons interrogé, Benoît Cousin venait de prendre ses fonctions. Son premier geste a consisté dans l'analyse du fameux catalogue. Il y distingue deux grandes directions historiques : un lourd « segment » humour et un autre porté sur l'érotisme, le reste répondant à un magnifique foutoir. « *C'est justement ce qui m'excite dans la reprise de ce catalogue, le fait qu'il soit très éclectique, s'emballe-t-il. À côté d'œuvres "prestigieuses" et identifiées, comme celles de Reiser, Wolinski, Pétillon, qu'on trouve dans le segment humour, nous avons du polar, des œuvres d'auteurs un peu à part, comme* Le Roi des mouches *de Mezzo et Pirus, des thrillers d'espionnage, du fantastique, de la science-fiction, etc. À un moment, il y eut même l'envie de surfer sur les succès d'un Delcourt ou d'un Soleil en intégrant une ligne* heroic fantasy *moyennement réussie. Mon boulot est à la fois de pérenniser une histoire, un patrimoine, tout en sachant construire, voire reconstruire des tendances qui étaient embryonnaires ou pas suffisamment définies. Il va falloir être un fidèle suiveur tout en étant un innovateur. J'espère être à la hauteur de cette tâche.* »



| Extrait d'*Il faut tuer José Bové* de Jul, 2005 © SEFAM |

L'avenir le dira. Dans l'immédiat, « Vent des Savanes » prévoyait d'éditer trois titres fin octobre et quatre fin novembre. Ils correspondaient à des contrats signés que le groupe Glénat se devait d'honorer[7]. Les véritables nouveautés de ce label en constitution seront publiées fin 2008. Nous pourrons dire alors si oui ou non, au pays des savanes, le Vent a définitivement balayé L'Écho. ■

| *Christian Marmonnier* |

Remerciements à celles et ceux qui ont accepté de collaborer à notre enquête

6 | Des ouvrages sur le plein air, la montagne et la mer. Le groupe Glénat possède encore des titres de presse, précisément dans ces secteurs et, pour cette raison, il était encore envisagé en septembre de relancer *L'Écho des Savanes*.

7 | Dans cette phase intermédiaire, les livres devaient être édités en coédition avec Albin Michel.

| Extrait du *Roi des mouches* T.1 de Mezzo et Pirus, 2005 © SEFAM |

Jul

Dessinateur d'humour découvert par Charlie Hebdo, *son* Il faut tuer José Bové, *sorti chez Albin Michel en janvier 2005, a fait grand bruit. Entamé avec la SEFAM,* Le Guide du moutard *a été programmé fin novembre 2007 chez Vent des Savanes.*

Le côté cul, ringard, de *L'Écho des Savanes*, correspondait à un lectorat vieillissant et cette image passée était en train de changer. C'était des vestiges d'une époque glorieuse qui me paraissait antédiluvienne. Je n'étais pas du tout de cette génération-là et on pouvait espérer que les filles se remettent à lire *L'Écho*. Nous étions une bande venant de *Charlie Hebdo* qui publions depuis peu de temps (Charb, Luz, Riss, Tignous) et je voyais cela comme une façon d'amorcer une transition. Celle-ci n'a pas été permise et c'est très dommage. D'un naturel assez conservateur, je n'aime pas que les choses sur lesquelles je travaille s'interrompent, que les gens avec qui je travaille partent. L'arrêt de *L'Écho* ne m'a donc pas plu. Et puis, j'ai une dette particulière pour ce survivant des magazines de prépublication puisqu'il m'a permis de faire mes premières pages de bande dessinée *stricto sensu*. Je suis à *Charlie*, je bosse régulièrement pour 15 à 20 titres de presse mais j'ai fait mes galops d'essai en bande dessinée dans *L'Écho*, et c'était chouette. Ma première série, *André*, n'a d'ailleurs jamais donné lieu à un album. On ne peut que regretter qu'un journal disparaisse. Dans la manière dont cela s'est passé, le cas de *L'Écho* était une annonce emblématique de la « France d'Après ». Ce sont des gens de la téléphonie qui ont repris les rênes du groupe, à l'arraché, sans aucune culture de l'édition et de la presse, et dans une logique purement commerciale, selon un comportement quelque peu barbare. Quant à la suite, j'avais une histoire en cours qui sort en novembre. L'avenir pour les auteurs est de ne pas mettre les œufs dans le même panier, d'avoir des interlocuteurs spécifiques pour chaque type de projet. Qu'il s'agisse de bandes dessinées politiques ou destinées à la jeunesse, intimistes ou plus expérimentales, elles ne se publient pas nécessairement chez le même éditeur. J'ai déjà l'habitude de travailler pour de nombreux journaux, cela ne me dérange pas de faire la même chose avec mes livres. Ils existeront chez « Vent des Savanes » et puis ailleurs, sans aucun doute. ■

Mezzo

Avec son comparse Michel Pirus, Pascal Mezzo forme un duo d'auteurs qualifiés d'« un peu à part » par les repreneurs du label Vent des Savanes. Ils ont

été édités chez Delcourt et Albin Michel. L'Écho des Savanes *a prépublié le premier tome du* Roi des mouches. *L'album est sorti en janvier 2005.*

| Extrait de *L'Amour propre…* de Martin Veyron, 1983 © SEFAM |

La mort d'un canard ne m'amuse pas du tout. Sortir des albums sans prépublication est d'ailleurs une vaste connerie. La bande dessinée doit faire l'objet d'une prépublication car elle laisse le temps à l'auteur de s'installer auprès d'un public. Pour moi, l'album est en soi une pièce de para-bande dessinée. Sinon quoi ? L'acheter directement en fonction des critiques et prendre le risque d'être déçu ? Éventuellement attendre pour le lire dans une bibliothèque ? Non, la mort d'un canard n'est jamais à souhaiter. Cela veut encore dire que, tout doucement, le support presse s'amenuise. Au-delà, dans une situation comme celle que nous avons vécue, les auteurs devraient avoir le choix. En général, tu choisis ta maison d'édition, pas l'inverse. Une maison d'édition est peut-être reine mais, sans auteur, elle n'est plus rien. On a tendance à penser aujourd'hui le contraire parce qu'on nage en plein libéralisme. Je me sens donc trimballé comme du vulgaire matériel : un fond de boîte de boulons d'une petite usine qui aurait été récupérée par une plus grosse. C'est absolument désagréable. Au mieux, et pour prolonger les comparaisons, je me vois petite émission d'Arte, diffusée vers 22 h 00 ou minuit, difficile, avec son petit public, et qui aurait été reprise par TF1. Mais je n'ai aucun a priori dans la mesure où je n'ai encore rencontré personne chez Vent des Savanes. Après tout, ils sont peut-être sympas et ce que je demande d'une maison d'édition telle que Glénat, c'est qu'elle me surprenne. ■

Martin Veyron

« Faiseur d'histoires » marquant dans la vie de L'Écho des Savanes *puisqu'il y publia Bernard Lermite dans la première formule du magazine, en 1977, Veyron était en froid avec l'équipe actuelle. Son dernier album,* Trois d'entre elles, *est sorti en mars 2004.*

Je ne vois pas très bien où ils veulent en venir avec ce rachat. Mis à part les séries qui marchent, on sait très bien ce que font les éditeurs, en général, avec le fonds d'un catalogue. Je ne vois pas très bien ce que Glénat va faire, par exemple, avec Reiser. Je veux dire : ce qu'il va faire de plus. Moi, je suis dans ce même état d'esprit. Je n'ai pas choisi Glénat au début de ma carrière, ce n'est

pas pour l'adopter aujourd'hui. Quant à Albin Michel et à *L'Écho des Savanes*, de toute façon, j'avais des relations tellement dégradées avec eux que le coup ne m'a pas surpris. Disons tout de même que cela m'a un peu étonné parce que je n'imaginais pas que c'était possible. Mais comme ils profitaient bien de la vache à lait Hachette, dès que cela s'est arrêté, ils n'ont plus assumé leur choix d'éditeur. Après le départ de Roquemaurel, c'est la théorie des dominos qui a prévalu. On ne peut pas faire non plus de procès d'intention au repreneur. Cependant, je ne crois pas à une quelconque démarche affective. Je ne connais rien aux grands mouvements financiers, je ne comprends rien aux entreprises qui se bouffent. On dit qu'il faut être plus gros. Moi, je pense exactement le contraire. Vivent les petites maisons d'édition avec des bons distributeurs. L'industrialisation de la culture m'a toujours paru contre nature. Pour finir, si un autre éditeur est intéressé par des auteurs du catalogue Albin Michel, eh bien il les voit un par un et il les débauche. C'est tellement facile. ■

Monsieur B

Entre autres, auteur de la série « La vérité sur... », il est l'un des plus gros vendeurs du catalogue. L'un de ses derniers titres, La vérité sur le poker, *était contractualisé avec la SEFAM et programmé dans la première fournée d'octobre 2007 chez Vent des Savanes.*

C'est vraiment dommage que cela se soit déroulé de cette manière, sans réelle raison, sans transparence, sans chiffres non plus pour nous avertir que, par exemple, nous courions à la catastrophe et qu'il fallait arrêter. D'après ce que j'ai pu comprendre, la disparition de *L'Écho* n'était pas forcément justifiée. C'est une décision qui s'est prise en haut lieu. Était-il politiquement incorrect ? Tout cela me dépasse et la seule amertume que je puisse avoir, c'est de ne pas savoir pourquoi. Sur le reste, tant mieux qu'il y ait eu un racheteur, pas forcément de *L'Écho* mais du catalogue d'Albin Michel. Ils ont même été plusieurs à se disputer l'affaire, ce qui prouve bien que cela intéresse, qu'il était raisonnable de continuer. Même si je trouve dommage d'en arriver là, on peut remercier Glénat, à la limite, puisqu'il a été suffisamment entreprenant pour acheter. Maintenant, l'avenir nous dira si la nouvelle équipe s'inscrira dans une dynamique proche de celle qu'avait pu instaurer Hervé. À ce niveau là, je ne suis pas Madame Soleil. Évidemment, je suis triste. Évidemment, j'espère... j'espère qu'il y aura des jours moins angoissants pour tout le monde. Mais il faut aussi passer à autre chose. Rien n'est éternel. J'essaye de positiver, de lire les événements différemment : ne pas voir seulement la mort d'un titre et d'un éditeur, mais assister à la naissance d'une nouvelle terre d'aventure qui sera, à n'en pas douter, ô combien extraordinaire. ■

| Couverture de *La vérité sur le poker* de Monsieur B, 2007 © Vent des savanes |

Les héritiers

Petit état des lieux de l'animation japonaise

Quelques années après la canonisation médiatique de Hayao Miyazaki en Occident, dans la foulée de l'Ours d'argent reçu à Berlin en 2001 pour *Le Voyage de Chihiro*, où en est aujourd'hui le cinéma d'animation japonais ? Trois longs métrages sortis sur les écrans français en 2007 permettent de faire un état des lieux partiel d'un domaine en mutation.

Le paradoxe de la laborieuse découverte par l'Occident d'œuvres en provenance d'autres aires culturelles est que, bien souvent, leur révélation à l'étranger coïncide avec une phase de crise créative et/ou industrielle, d'où découle un décalage entre leur profusion soudaine à l'international (tant est grand le retard à rattraper) et leur relative pénurie dans leur pays d'origine. Le cas du cinéma de Hong Kong est à cet égard exemplaire, suscitant un brusque regain d'intérêt en Europe et aux USA à la fin des années 90, alors même que la fuite des cerveaux et une crise de la fréquentation en salles, qui couvait depuis le début de la décennie, plongeait cette industrie dans un marasme dont elle ne s'est toujours pas remise. En ce qui concerne l'animation japonaise, la situation est nettement moins alarmante, quantitativement du moins, le Japon demeurant le premier producteur de dessins animés au monde. Mais force est de constater un décalage similaire en matière créative : si 2005 a pu passer pour l'année de la consécration internationale du cinéma d'animation japonais, étant donné la sortie mondiale de trois longs métrages à gros budgets, signés par des auteurs prestigieux – Hayao Miyazaki (*Le Château ambulant*), Mamoru Oshii (*Innocence*) et Katsuhiro Otomo (*Steamboy*) –, ces mêmes films symbolisaient également les difficultés d'une industrie à procéder à un renouvellement de génération et pouvaient passer pour une forme, même brillante, de redite : *Le Château ambulant* peut en effet être vu comme un *digest* des grands films de Miyazaki ; *Innocence* est la suite et quasiment le *remake* de *Ghost in the Shell*, sorti neuf ans auparavant ; *Steamboy* recycle pour le public familial certaines thématiques d'*Akira* (1989)... Le cas particulier du Studio Ghibli, fondé en 1984 par Miyazaki et son complice d'alors, Isao Takahata, est encore plus probant : la découverte à peu de temps d'intervalle de la totalité[1] des films des deux maîtres en version française masque la profonde crise d'identité qui secoue ce studio depuis le début de la décennie.

On a beaucoup glosé sur la décision, a priori surprenante, de confier les rênes de la nouvelle superproduction du Studio Ghibli au fils de sa populaire figure tutélaire, Goro Miyazaki. Surprenante, non pas en raison de cette filiation – après tout, le népotisme n'est pas une tare exclusivement française –, mais parce que le jeune réalisateur, qui signait là son premier long métrage, n'avait jusqu'alors aucune expérience de la domaine de l'animation, et que le lavage de linge sale par voie de presse entre le fils et le père – qui s'est bruyamment désolidarisé du projet dès son annonce – a pris l'allure d'un complexe d'Œdipe réglé en place publique. Difficile dans ces conditions de juger sereinement d'un film qui, comble de l'ironie, débute par un parricide et a surtout bien du mal à se détacher de l'esthétique et des thématiques développées par le réalisateur de *Princesse Mononoké* (1997) depuis les années 70. En effet, si *Les Contes de Terremer* est l'adaptation d'un classique occidental de la littérature d'*heroïc fantasy*, l'imagerie – silhouettes épurés sur décors rococos – est estampillée Miyazaki-père, jusque dans le *design* des personnages, et pour cause : elle s'inspire des illustrations d'une histoire qu'il avait écrite au début des années 80 (*Shuna no Tabi*) et est en outre redevable aux meilleurs animateurs et décorateurs du studio, habitués des productions maison. C'est ainsi que, face à certaines séquences comme l'attaque des loups ou la traversée du désert, on se prend à imaginer qu'en grattant la pellicule, à la manière d'un palimpseste, on découvrirait des images issues d'œuvres séminales comme *Horus, prince du soleil* (1968) ou *Nausicaä de la Vallée du vent* (1984). Sur le fond, cependant, l'originalité est plus présente : le jeune héros du film a peu de points communs avec les figures miyazakiennes comme Nausicaä ou Pazu (dans *le Château dans le ciel*) véritables forces de la nature, aussi bien sur le plan physique que mental, s'épanouissant (ou se révélant à elles-mêmes) dans une course effrénée vers l'avant. Le Prince Arren de *Contes de Terremer* est au contraire un jeune homme torturé et chétif, aux capacités d'action limitées, le film présentant ainsi une vision de l'adolescence à la fois plus sombre et plus moderne. Malheureusement, cette originalité est gâchée par une adaptation des romans d'Ursula Le Guin aux partis pris rien moins qu'absurdes : ce n'est pas en effet le premier volet de la saga *Terremer*[2] qui est ici transposé à l'écran, mais le troisième, produisant sur le spectateur l'im-

| *Terremer* © Buena Vista International |

pression pénible d'être projeté au beau milieu d'une histoire et d'un univers dont il ne connaît pas les tenants et les aboutissants, pas plus au début qu'à la fin du film. Tare à laquelle il faut ajouter un rythme indolent, ce qui n'est pas un défaut en soi, mais rédhibitoire dans le cas d'une fresque qui lorgne plus du côté du *Seigneur des anneaux* que de *Cris et chuchotements*... Malgré cela, *Les Contes de Terremer* n'est par pour autant un film irregardable, loin de là, tant sont prégnants la bonne volonté du réalisateur et le savoir-faire indéniable du Studio Ghibli, qui tourne ici en roue libre, en l'absence d'une force créatrice qui pourrait le pousser vers des nouveaux sommets. À supposer que cela fût souhaité par son président, Toshio Suzuki... En effet, si ces *Contes de Terremer* relèvent manifestement d'une stratégie de communication assez grossière visant à faire passer des vessies pour des lanternes, et accessoirement Goro pour Hayao, il témoigne surtout de la mutation d'une structure désormais devenue une marque de fabrique, dans la perspective de survivre à ses créateurs, tout comme les Studios Disney ont survécu à la mort de Walt en 1966, pour le meilleur, parfois, et pour le pire, souvent. Il serait d'ailleurs injuste de tenir Goro Miyazaki pour seul responsable d'une évolution somme toute naturelle, car il semble difficile, même en dehors du cadre familial, de tuer symboliquement ce père encombrant. En témoigne l'échec du *Royaume des chats* (2002) qui peinait déjà à s'émanciper de la tutelle du vieux maître, ou celui d'*Origine* (2006), pourtant produit en dehors du Studio Ghibli, mais singeant *ad nauseam* le lyrisme animiste propre aux films d'Hayao Miyazaki.

En comparaison de ce film pachydermique, la sortie sur les écrans français d'*Amer Béton* est une bouffée d'oxygène. Adapté de la bande dessinée éponyme de Taiyô Matsumoto parue en 1993, ce long métrage a été réalisé par un Américain, Michael Arias, au sein du Studio 4°C, qui s'est affirmé depuis ses débuts comme l'une des structures les plus créatives du paysage de l'animation japonaise contemporaine. Formé en 1986 autour de la productrice Eiko Tanaka et des animateurs Kôji Morimoto et Yoshiharu Satô, tous trois collaborateurs réguliers du studio Ghibli, le Studio 4°C s'est imposé au fil des années sur tous les formats liés à l'animation – court et long métrage, OAV, vidéo-clip, série TV, spots publicitaires, cinématiques de jeux vidéo, etc. –, assurant à l'occasion la sous-traitance pour

1 | *Omohide Poroporo* (1991) d'Isao Takahata reste en effet encore inédit.

2 | Le cycle *Terremer* d'Ursula Le Guin compte six volumes. Le film de Goro Miyazaki est quant à lui inspiré du troisième : *l'Ultime rivage*.

| *Amer Béton*, ©2006 Taiyo Matsumoto/Shogakukan, Aniplex, Asmik Ace, Beyond C, Dentsu, Tokio MX |

un long métrage comme *Métropolis* (2001), mais demeurant un espace de création privilégié pour des artistes triés sur le volet. Soutenant ses courts métrages personnels, le studio se mobilise aussi régulièrement sur des projets d'envergure comme les longs métrages *Memories* (1995), *Princesse Arete* (2000), ou encore *Animatrix* (2003). C'est au cours de la production de ce film à sketches dérivé de la trilogie *Matrix* des frères Wachowski qu'Arias a rejoint l'équipe de 4°C. Le parcours de ce spécialiste des effets visuels, bombardé réalisateur d'*Amer béton*, est cependant peu orthodoxe dans le monde de l'animation japonaise, où les réalisateurs sont le plus souvent issus du sérail. De fait, la lecture des crédits d'*Amer Béton* recèle une surprise de taille : pas moins de six animateurs, dont Arias, sont crédités pour le story-board, un poste qui fait traditionnellement partie, au Japon, du domaine réservé du réalisateur, imprimant ainsi sa marque indélébile à la mise en scène en amont de la production. Le mode d'organisation mis en place par Arias – vraisemblablement inapte à assumer seul un poste nécessitant une solide expérience d'animateur – ressemble aux méthodes des studios d'animation américains, où le story-board est élaboré collectivement, le rôle du réalisateur s'apparentant à celui d'un coordinateur, loin de l'organisation pyramidale et du compagnonnage ayant souvent cours au Japon. En découle un film d'animateurs plutôt qu'un film d'auteur, ce qui est à la fois la force et la limite d'*Amer Béton*. La grande réussite du film réside évidemment dans son impact visuel : le travail sur les décors est extrêmement spectaculaire, la vision baroque de Tokyo transformée en gigantesque parc d'attraction délabré, enrichissant, après *Patlabor 2* (1993) ou *Ghost in the Shell*, l'iconographie fantasmée de la capitale japonaise au cinéma. L'animation creuse quant à elle une troisième voie entre le minimalisme à fleur de peau du Studio Ghibli et le réalisme photographique un peu froid propre à certaines productions IG comme *Jin-roh* (1999). La conception graphique des personnages s'inscrit dans le prolongement du travail accompli par Masaki Yuasa sur *Mindgame* (2005, inédit en France) : physionomies anguleuses – dont les caractéristiques « mains carrées » des personnages – privilégiant la cinétique au naturalisme ; contrastes entre oscillation immobile et accélération fulgurante ; utilisation systématique de la contre-plongée et de la courte focale, autorisant des déformations corporelles. Le revers de la médaille, c'est un film qui fonctionne comme une suite de sketches, tous plus virtuoses les uns que les autres, mais sans véritable

| *Amer Béton*, ©2006 Taiyo Matsumoto/Shogakukan, Aniplex, Asmik Ace, Beyond C, Dentsu, Tokio MX |

| *La Traversée du temps* © 2006 Tokikake Film Partners/Kaze |

lien entre eux : un fondu au noir et on passe à la séquence suivante... Le film de Michael Arias se borne en effet à adapter sans génie le manga de Matsumoto, chapitre par chapitre, là où cette structure narrative, spécifique au système de prépublication des bandes dessinées au Japon aurait sans doute dû être entièrement repensée afin de donner au film une dynamique propre. En l'absence de réappropriation, autre que graphique, du manga original, la vision d'*Amer béton* n'apporte pas grand-chose au travail de Matsumoto, et souligne même ses défauts : fallait-il étirer sur près de deux heures cette œuvre de jeunesse d'un mangaka certes surdoué, mais ayant livré depuis, sur les mêmes thématiques –l'enfance comme un monde à part, la fraternité comme dernier rempart contre la perte de soi–, des récits nettement plus aboutis, comme *Ping pong* ou *Gogo Monster*? *Amer béton* reste néanmoins un magnifique exercice de style, bien qu'un peu creux, qui ne laisse pas espérer grand chose de la carrière de réalisateur de Michael Arias mais qui confirme que –pour paraphraser la profession de foi fondatrice du Studio Ghibli– c'est désormais au tour du Studio 4°C de faire souffler un vent nouveau sur l'animation japonaise.

Face à ces deux longs métrages spectaculaires, *la Traversée du temps* de Mamoru Hosoda fait figure de parent pauvre, dans la mesure où son sujet paraît modeste et son univers visuel nettement plus ordinaire. C'est pourtant le plus abouti des trois, le seul qui soit en effet porté par un véritable projet de mise en scène. Son réalisateur avait d'ailleurs fait la démonstration de son talent à plusieurs reprises précédemment, n'ayant cependant pas suscité l'intérêt de la critique internationale, probablement parce que ses films étaient des déclinaisons de franchises à la mode. *Digimon Adventure* (1999) et *Bokura no Wargame* (2000), s'inscrivant tous deux dans l'univers infantile des Digimon (création conjointe du studio Toei et du fabricant de jouets Bandai, en réponse aux fameux Pokémon de Nintendo) n'en sont pourtant pas moins d'excellents moyens métrages, ainsi que *One Piece: Omatsuri danshaku to himitsu no shima* (2005, inédit en France). Ce sixième long métrage adapté du manga à succès signé Eichirô Oda se distingue en effet du reste de la série, à tel point qu'il fut comparé au *Château de Cagliostro* (1979), le premier long métrage d'Hayao Miyazaki, dans lequel le réalisateur subordonnait l'univers d'un manga alors extrêmement populaire (*Lupin III* de Monkey Punch) à ses propres obsessions visuelles et thématiques. La comparaison entre Hosoda et Miyazaki n'est pas simplement due à la similitude de leur démarche initiale, mais renvoie également à une collaboration avortée entre les deux réalisateurs : c'est Hosoda qui avait en effet été choisi à l'origine pour réaliser *le Château ambulant* au sein du

Studio Ghibli, avant que Miyazaki ne s'approprie le projet suite à la défection du jeune réalisateur pour des raisons obscures[3]. *La Traversée du temps* marque donc la première incursion de Hosoda hors des sentiers battus de la déclinaison de mangas à succès ou d'univers multimédias, bien qu'il s'agisse là encore d'une adaptation : le film s'inspire en effet d'un classique de la science-fiction nippone destinée à la jeunesse[4], déjà porté à l'écran à plusieurs reprises, modernisant cependant intelligemment le contexte de l'histoire et la personnalité de l'héroïne, jadis jeune fille modèle et ici lycéenne délurée, plus en phase avec son époque. Chronique douce-amère des amours adolescentes, *la Traversée du temps* utilise très joliment la thématique du voyage dans le temps comme métaphore du refus de l'héroïne de faire face à l'âge adulte qui s'annonce. Au-delà de ce sujet assez convenu et d'une esthétique de bon goût mais peu novatrice – au sein de laquelle se distingue cependant la direction artistique de Nizô Yamamoto, créant de toutes pièces un quartier de Tokyo fictif, aux perspectives exagérées, mais plus vrai que nature –, le film de Hosoda se distingue essentiellement par un travail de mise en scène brillant et cohérent de bout en bout, qui s'impose au spectateur dès la première séquence : trois jeunes gens se lancent une balle en discutant sur un terrain de base-ball, la monotonie soigneusement entretenue de la succession régulière des plans sur les joueurs étant subitement brisée par l'irruption de la verticalité en forme de paradoxe temporel. Jouant constamment sur l'ellipse et la répétition – voyage dans le temps oblige – et ménageant ainsi des morceaux de bravoure comme l'accident de train vécu selon plusieurs points de vue, Hosoda utilise à plein les potentialités offertes par le cinéma d'animation (par opposition au cinéma en prise de vue réelle, limité par le photoréalisme malgré le recours aux effets numériques), accu-

| *La Traversée du temps* © 2006 Tokikake Film Partners/Kaze |

| *La Traversée du temps*, © 2006 Tokikake Film Partners/Kaze |

3 | Officiellement, le départ d'Hosoda est dû à son échec « *dans l'élaboration d'un concept satisfaisant aux yeux des patrons du Studio Ghibli* » (source : Marc Shilling sur Screendaily.com, via Buta-connection.net). Officieusement, la rumeur fait état des mauvaises relations entre les deux réalisateurs, Miyazaki ayant assumé au départ la production exécutive du projet.

4 | *La Traversée du temps* est à l'origine un roman d'Yasutaka Tsutsui, publié en 1976.

mulant ainsi les cadrages impossibles à réaliser en prise de vue réelle, non pas dans le but de créer un univers imaginaire, mais dans celui de transcender le quotidien : on rarement vu plus belle embrassade du cinéma que celle qui clôt *la Traversée du temps*.

La Traversée du temps,
© 2006 Tokikake Film Partners/Kaze

Que nous apprennent ces trois longs métrages sur la situation actuelle du cinéma d'animation japonais ? Ils dénotent tout d'abord l'avènement d'une nouvelle génération de réalisateurs. Coïncidence amusante : Michael Arias, Mamoru Hosoda et Goro Miyazaki sont tous trois nés en 1967, se voyant ainsi confier à l'aube de la quarantaine des projets ambitieux. Deuxième fait significatif : sur ces trois films, un seul est signé par un animateur de formation (Hosoda), le fait d'avoir recruté en dehors de la profession témoignant sans doute d'une évolution du métier de réalisateur au Japon : garant d'une tradition et patronyme *bankable* dans le cas de Miyazaki ; manager à l'américaine, apte à faire travailler sous sa direction des artistes à forte personnalité sans réaliser lui-même le plus gros du travail graphique, dans le cas d'Arias. Enfin, ces trois films sont des adaptations d'œuvres littéraires, témoignant d'une tendance lourde dans le cinéma d'animation japonais contemporain, louchant certes vers la bande dessinée (outre *Amer Béton*, *Mindgame* est adapté d'un manga de Robin Nishii), mais aussi vers l'*heroic fantasy* occidentale – *Princesse Arete*, d'après Diana Coles ; *le Château ambulant*, d'après Diana Wynne Jones – ou la science-fiction nippone : *Paprika* (2006) de Satoshi Kon est adapté d'un roman de Yasutaka Tsutsui, tout comme *la Traversée du temps*, tandis que *Sky Crawlers*, le nouveau film de Mamoru Oshii est inspiré d'une nouvelle de Hiroshi Mori. Si l'adaptation est un mode de création tout à fait valable, permettant notamment à un auteur comme Oshii de s'épanouir depuis ses débuts, cette tendance générale peut néanmoins être perçue comme le signe d'un affaiblissement de l'inspiration des auteurs japonais. Comme pour faire mentir ce constat, c'est avec une histoire originale intitulée *Gake no ue no Ponyo* que Hayao Miyazaki reviendra sur les écrans en 2008. Au vu des premières images, c'est un retour salutaire vers la simplicité auquel nous convie le grand réalisateur, après plusieurs films marqués par une surenchère graphique et narrative. Un film qui sera peut-être le dernier – Miyazaki confie que son âge ne lui permet plus de supporter l'implication physique intense que nécessite la production d'un long métrage –, venant d'un artiste ayant marqué plus qu'aucun autre avant lui le cinéma d'animation japonais, et à l'aune duquel tous ceux qui lui succéderont devront nécessairement se mesurer. ■

| *Paprika* © Mad House |

| *Julien Bastide* |

2007, année Masse ?

Le roi de la BD 28
entretien avec Francis Masse
par Phil Casoar

Masse ou l'étoile très filante 38
Jean-Philippe Martin

Un tardif recueil d'inédits (*L'Art Attentat* aux éditions du Seuil), une réédition (*On m'appelle L'Avalanche* à L'Association) et l'exposition *Les trames sombres de Masse* au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne (du 24 mars au 17 juin) ont rappelé à ceux qui l'avaient oublié – et appris à ceux qui l'ignoraient – que Francis Masse aura été pendant presque deux décennies l'une des voix les plus singulières de la bande dessinée française. L'occasion était trop belle de revenir sur une œuvre dont la radicale originalité et la force comique n'ont pas été entamées par le temps. ■

| illustration : Extrait de *Aphrodites à l'huile* © Francis Masse |

Le roi de la BD

entretien

Qu'est-ce que la bande dessinée t'a apporté à une époque ?
Une précision : je n'ai jamais fait de « Bande Dessinée ». Je faisais de la BD. J'ai entendu dire qu'on a découvert la « Bande Dessinée » depuis – et que ça n'a rien à voir avec la BD. Donc je repose la question : qu'est-ce que m'a apporté la BD ? Eh bien ça, justement – que ce n'étaient que des initiales. L'initial, c'est le début, le commencement, la genèse. La BD c'était quelque chose de très simple et naturel, qui giclait. Comme le rock ou la baise : ça s'éjaculait. C'était la vie qui jaillit en direct. C'était fait pour se marrer. Maintenant que c'est devenu la « Bande Dessinée », la boucle est bouclée. La Bande Dessinée, c'est la messe. L'oraison aux grands disparus. C'est les discours théoriques gravés dans des dalles de granit. C'est du patrimoine qu'on dépose religieusement dans des urnes. Effectivement, ça n'a rien à voir avec la BD.

Et qu'est-ce qu'elle ne t'apporte plus aujourd'hui ?
Les seuls rapports que j'ai eus dernièrement avec la BD concernaient des reprises (une première publication d'anciens en album et une réédition). Ce qui m'a déçu, c'est que ceux que j'ai fréquenté, qui semblaient ouverts à la dimension expérimentale de ce que j'avais fait, étaient aussi des fanatiques. Confondant « indépendance » et « intransigeance ». Dommage. Le vrai esprit d'indépendance libertaire qui fleurissait dans les années 70 est bien mort. L'indépendance d'aujourd'hui n'est plus cool du tout. Dommage.
À l'époque où je dessinais, je pensais que la BD allait muter et essaimer, notamment dans la presse écrite. Mes tentatives pour ouvrir le champ de la BD, notamment vers la science, n'ont pas été suivies – *Les Deux du balcon* : on m'a vite demandé d'arrêter ça : ça ne pouvait pas intéresser le public BD. Même chose avec *La Mare aux pirates* – des sujets pourtant plus de société. Ça n'a suivi qu'au premier rang. Le travail de l'artiste est d'avoir un regard individuel sur l'époque qu'il vit. Pour cela, la BD n'a pas mûri. Actuellement la « Bande Dessinée » nous surinforme sur les replis intimes des dessinateurs. Mais on n'apprend que le strict minimum sur leur perception du monde qui les entoure. Dommage aussi.

Peux-tu faire l'autoportrait du jeune Francis Masse qui dessinait Le roi de le monde *? Quel âge avais-tu ? Où et de quoi vivais-tu ? À quoi aspirais-tu ? Quelles étaient tes influences ? Lectures ? Films ? Musiques ? Autres dessinateurs appréciés ?*
Le Roi de le monde, c'était vers 69-70. J'étais alors aux Beaux-Arts de Grenoble (je suis de 48). J'étais devenu très tôt indépendant, au sens libertaire de l'époque : c'est-à-dire que je vivais de la palette des aides que je m'accordais à moi-même. Rien à voir avec le sens actuel d'indépendant, où les aides sont accordées par

| « Le Roi de le monde », in *Le Canard sauvage* n°3, 1973, © F. Masse |

l'État ! Je ne vais pas rentrer dans le détail de ma vie débridée de l'époque : j'ai déjà lu des « bandes dessinées » autobiographiques et je sais quand même que ce qu'il y a de très fort, c'est parce qu'il ne se passe rien. Le niveau de mes aspirations était relativement modeste : j'aspirais surtout à bouffer. Surtout quand le restau U était fermé, et que je ne pouvais donc pas bouffer au rab. Même chose pour ma culture qui était un montage de tout ce que je pouvais récupérer. Bien que ça ne soit pas dans mes moyens, j'avais tout de même un film-culte : *Pierrot le fou*, de Godard – et un

| *Spectacle à petit budget*, fin des années 70 © F. Masse |

cinéaste-culte : Fellini. En musique, j'étais bien sûr un enfant du rock, que j'avais vu naître – c'était la grande époque des Stones, Hendrix, Joplin. Et il y avait le free jazz ! Coltrane – Shepp – Ayler – Sun Ra, vu en concert.

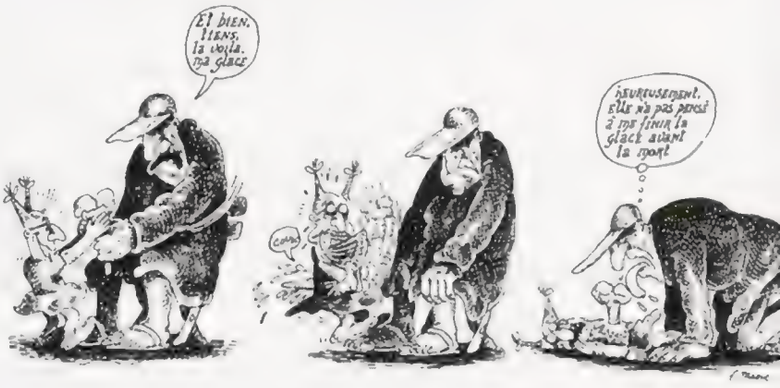
Je préparais donc mon diplôme de sculpture. Par la force des choses, sur moi, se préfigurait le punk, avec quelques années d'avance : mes jeans tenaient debout grâce au fil de fer barbelé – j'affolais les filles avec des épingles à nourrice dans le nez et les joues. Des rangers qui montraient les dents comme des gueules de requin, et pour unique vêtement d'hiver, un gilet de sauvetage reluisant de la patine de la crasse. Paradoxalement, je mettais un point d'honneur à pratiquer un art à l'esthétique diamétralement opposée. Normalement, j'aurais du donner dans le transgressif, qui commençait déjà. Mais pour moi, c'était un truc de bourge ! Donc je faisais de la sculpture super clean – courbes et contre-courbes exquises – marbre poli à se mirer dedans. Un ravissement pour les sens et l'esprit ! Sans doute avais-je besoin pour la tête de ce contrepoint : j'étais déjà complexe. Autre problème complexe à l'époque : je me demandais quand même comment j'allais faire pour me trouver un atelier personnel après l'école. Comme je n'avais pas non plus de cabriolet décapotable, j'avais trouvé un autre truc génial pour faire l'intéressant auprès des filles : la BD *Le Roi de le monde*. À lire en gloussant, collés au plus serré dans la pénombre des bistrots. Je faisais ça sur des chutes de massicotage d'affiches. Quand la noto-

riété de bistrot de cette BD est arrivée aux oreilles de Glénat, en 72, je l'avais arrêtée depuis longtemps : je dessinais déjà à *Actuel*.
Par la suite, lorsque j'ai eu l'occasion de m'essayer à l'animation, le personnage du *Roi de le monde* s'est tout naturellement imposé acteur principal.
Au bistrot, on lisait bien sûr *Hara Kiri*. Reiser était la grosse vedette. Mais j'avais déjà remarqué que Gébé avait plein de choses en plus. Circulait aussi *Pilote* avec la grande équipe de l'époque des Gotlib, Mandryka,

Extrait de *L'enquête* de Gérald Poussin, in *les aventures de Buddy et Flappo*, A. Michel, 1983. © SEFAM

Bretécher et Fred, qui tenaient la grande forme. Mais le dessinateur qui m'a vraiment marqué ces années-là, c'était Copi. En 1ère année de Beaux-Arts, je m'étais carrément identifié à « Loulou ». Et avec mon pote Germain qui faisait « la Dame assise », on se faisait notre petite impro tous les matins ! *Le Roi de le monde* est un peu la continuation solo de ces impros à deux. À part ça, en dessin pur sérieux, les grosses références c'était Steinberg et Picasso. J'avais bien sûr la culture du dessin. Mais je ne pensais pas à lui comme expression directe. J'étais plutôt plasticien. Et j'avais déjà acquis ma petite notoriété locale par de nombreuses expos.

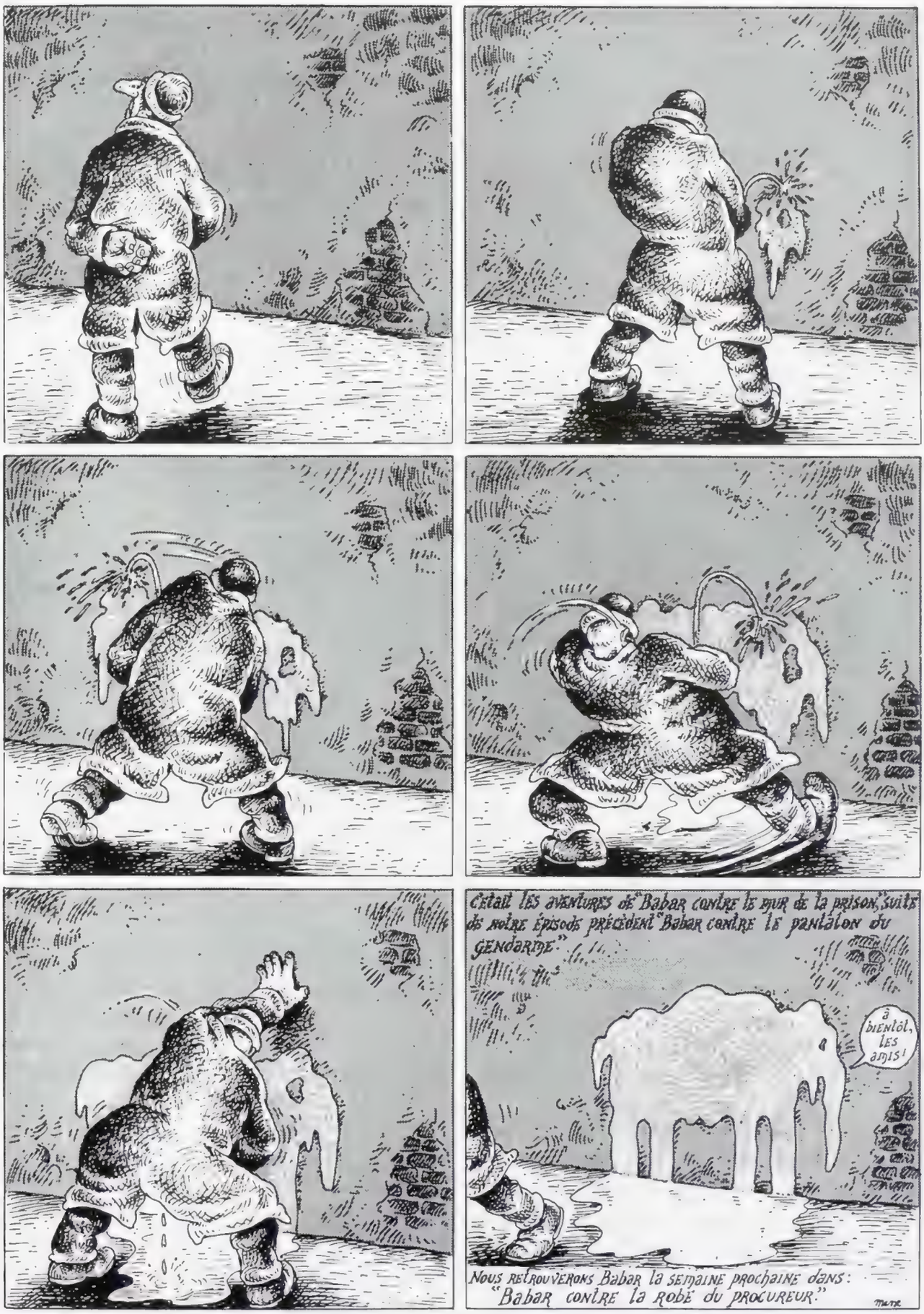
Quelles sont les rencontres, au cours de ta vie, que tu considères comme déterminantes dans ta carrière d'auteur de bande dessinée ?
Incontestablement, le personnage déterminant dans mon époque BD c'est évidemment Poussin[1]. Je suis de l'élite de ceux qui connaissent Poussin en vrai ! Je n'ai jamais rencontré ailleurs un pareil stakhanoviste de l'idée tordue. Cet humour de coucou suisse. Une imagination capable de fleurir sur autant de clichés. Un semblable robinet d'invention autonome en dessin. Poussin, c'est 24 images drôles par seconde : Poussin, c'est un dessin animé de Poussin vivant ! Il faisait de la nouvelle BD vingt ans avant qu'on ne découvre que c'était de la « Bande Dessinée ». Mais en drôle. Comme tous les talents exceptionnels, il en faut un peu pour l'apprécier. C'est pourquoi le grand public et le gros de la critique sont passés complètement à côté. C'est Poussin qui m'a introduit à *Zinc*, avec Nicoulaud et Berroyer. Et dans la bande d'*Hara Kiri*. Quand on y allait avec Poussin, j'étais super fier d'être le mec qui était avec lui ! Tout le monde s'arrêtait de dessiner pour le regarder faire son show, en connaisseur. Je me souviens de Wolinski qui n'était pas vraiment ce qu'on appelle bon public, se penchant vers moi, absorbé par le show Poussin, pour me dire : « *Tu vois, Masse, je*



| Extrait d'*À chacun sa glace*, fin des années 70 © F. Masse |

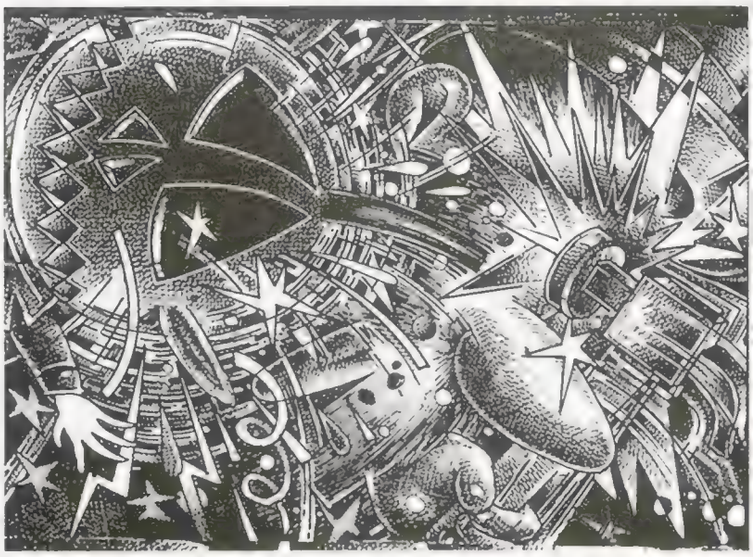
suis le contraire de Poussin, moi je ne gagne pas à être connu ! » (Il était dur avec lui, parce que c'était drôle !). L'autre personnage déterminant à *Hara Kiri*, c'est évidemment Gébé. Je me suis toujours demandé comment il pouvait rester aussi monolithique dans un tel chaos. Autant de poésie et d'intelligence dans cet environnement « bête et méchant ». Il m'a démontré ce qu'était le vrai caractère. Il y a eu Forest,

1 | Gérald Poussin. Artiste suisse né à Carouge en 1946. Il a fait du dessin animé dans les années 70, de la bande dessinée dans les années 80 (*Tendance débile*, 1979 – *Papiers Gras*, 1981 – *Les aventures de Buddy et Flappo*, 1983 – *Le Clan cervelas*, 1986). Peintre, sculpteur, créateur de décors et costumes pour le théâtre, à l'occasion comédien, il a par ailleurs décoré des façades pour la télévision suisse, un aéroport, un hôpital, des aires de jeux…



| *Les aventures de Babar contre le mur de la prison*, fin des années 70 © F. Masse |

que j'ai moins connu, mais dont l'empreinte reste très forte. Celui que j'ai beaucoup fréquenté en dehors de Poussin, c'est Rochette : c'est un peu le petit frangin, que j'ai embringué dans la galère de la BD. J'espère qu'elle ne l'empêchera pas d'exprimer à fond les qualités très particulières et complètement à l'opposé qu'il a pour l'image en peinture. Dans le domaine plus vaste des arts graphiques j'ai rencontré Pakito Bolino. C'est une vraie machine de guerre graphique qui a une inventivité dans



Dessin de Pascal Doury extrait du catalogue de l'exposition *Elles sont de sortie*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1985. © Futuropolis

Extrait d'*On m'appelle L'Avalanche*, 1983 © L'Association et F. Masse

la démolition que je trouve très constructive ! C'est donc lui qui a fait le Kromatovomi (la couleur) de l'album *L'art attentat*. Pour l'occasion, il m'a sorti une technique totalement originale de sélection sur ordinateur en partant de mes trames et dessins noir-et-blanc. Ce qui donne une couleur entièrement au trait, qui semble dessinée par moi. C'est, bien sûr, réservé aux esthètes, comme tout ce qu'il fait. Cet album, je voulais que ce soit comme un cadeau d'adieu à la BD. J'ai donc donné tous mes droits d'auteur à Pakito pour ce travail. Je n'ai pas connu Pascal Doury mais son boulot a été un vrai coup de poing dans la gueule. Je n'ai jamais vu une telle rigueur superposée à une telle folie !

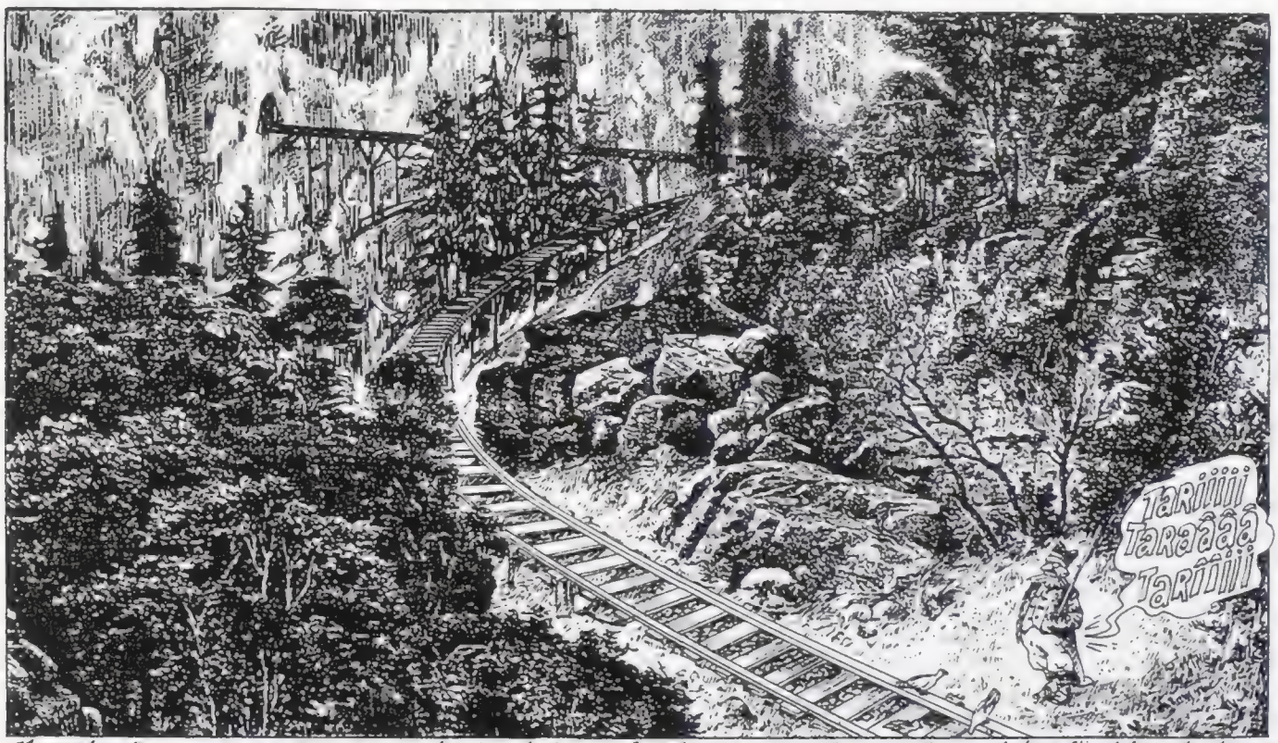
Par nature, je suis attiré par toutes les personnalités, forcément complexes, capables d'engendrer de la cohérence en superposant des contraires. Quels qu'ils soient. Ça me paraît une qualité créative essentielle.

Comment inventes-tu un jour le personnage récurrent de tes premières bandes, l'homme aux petites lunettes et au chapeau rond ?

Je ne me souviens plus très bien comment exactement s'est inventé le « bonhomme de Masse ». Ça remonte au fin fond du siècle dernier… Mais je me rappelle quand même que je vouais, donc, une adoration sans bornes à Poussin. Et il se trouve que le Dieu Poussin faisait de la BD. Pour élever mon âme, je pensais donc que le mieux était donc d'essayer de l'imiter en tous points. Comment faisait-il donc pour faire ces merveilleuses BD si magiques ? Je les scrutais des

heures pour tenter de percer le secret de leur étrange mystère. Et un jour je l'ai découvert : les bonhommes des BD de Poussin étaient chaussés de petites lunettes rondes, que leur regard ne pouvait traverser… Ils étaient emmurés à l'intérieur de leurs lunettes ! Tout le pathétique de la condition humaine se condensait dans le vide cosmique de ces regards ! J'étais persuadé que la clé de la BD était là. Et j'avais raison ! Grâce aux lunettes de Poussin, les gens pensent encore aujourd'hui que je faisais de la BD. Merci Poussin, grâce à toi, on parle encore de moi dans le journal !

pour la synthèse graphique. Dès le départ, je me suis intéressé à la capacité de l'image sur papier (donc en 2D) à contenir les éléments condensés de la troisième dimension. Le dessin linéaire (de type ligne claire) formalise les trois dimensions du réel par le langage géométrique de la perspective. Mais l'image en 2D autorise un travail beaucoup plus poussé sur la troisième dimension en ajoutant à la perspective le modelé (et les éclairages). Le travail de la texture de la matière même de l'image peut se faire manuellement, avec plumette et encre de Chine (pour mon



Il avait jadis connu une certaine renommée dans la troupe boisée grâce à un don exceptionnel dans l'imitation du clairon. Et rarement on avait connu une telle émotion dans les plantations qu'en se délectant de son interprétation de la sonnerie aux morts, donnée avec toute la sentimentalité exprimable par le vent dans ses branches. Mais son brutal retour à la vie civile l'avait déboulonné de son modeste piédestal, et fait découvrir du même coup les fadeurs de l'anonymat. De se voir du jour au lendemain devenu un sapin civil égaré dans la forêt des feuillus civils avait fini par l'aigrir…

| Extrait d'*On m'appelle L'Avalanche*, 1983 © L'Association et F. Masse |

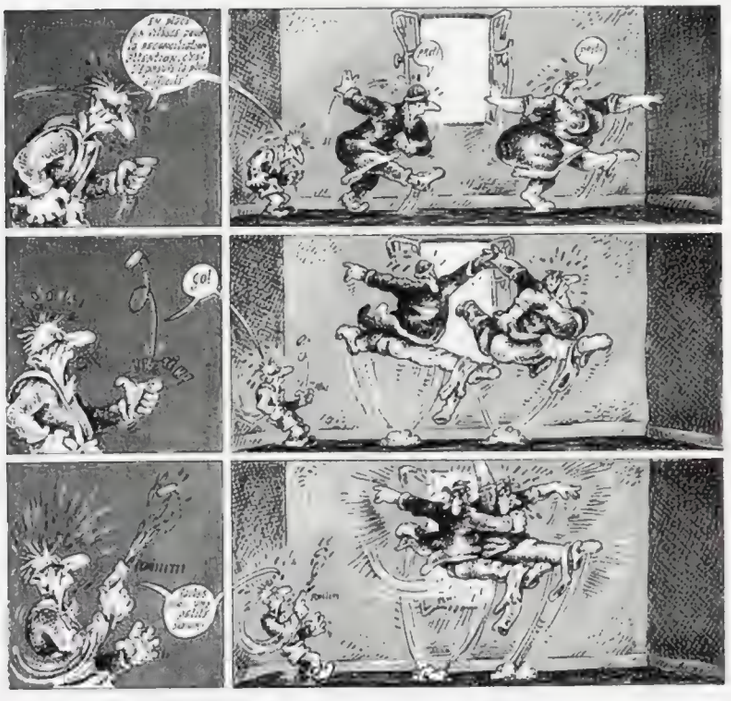
Quant au chapeau melon – je le répète tout ça remonte à très longtemps. Évidemment, vous, les jeunes, vous l'ignorez, mais de mon temps, tout le monde portait un chapeau melon.

Ton dessin tirait vers la gravure. D'où te venait ce goût pour le désuet, le délibérément vieillot, ce croisement de Voyages extraordinaires *illustrés par Riou et Bennett, et d'underground américain hachuré au rotring ?*

Le caractère graphique de mes BD d'une certaine époque n'a strictement rien à voir avec un goût quelconque pour le vieillot. Il a plutôt à voir avec un goût

cas), pour les noirs, figurant les ombres (travail en positif). Et à la lame de rasoir pour retrouver le blanc du papier, figurant les lumières (travail en négatif). Ce travail en valeurs pouvait aussi se faire à l'aide de trames à coller (avant l'informatique, il y avait la colle !). Les trames permettaient d'obtenir facilement des à-plats dans toutes les nuances du gris. En laissant apparaître par transparence la structure de l'image dessinée au préalable manuellement (Caro a poussé à fond cette technique pour en faire son style). Les graveurs anciens avaient effectivement une démarche analogue, mais avec des moyens différents (aquatinte,

etc.) Mais le travail de l'image en 3D sur ordinateur qui a suivi participe exactement de la même logique mathématique au niveau des signes graphiques élémentaires (les pixels). Cette démarche sur l'image est donc parfaitement intemporelle. Moi-même, j'ai fini par trouver monotone le travail uniquement à base de trames mécaniques. J'avais remarqué à la loupe que les estampes comportaient un travail graphique très élaboré que je ne pouvais obtenir moi-même, ni manuellement, ni mécaniquement. Par photocopies, je me suis donc fabriqué des trames en recomposant abstraitement les signes graphiques élémentaires de



| Extrait d'*Elle court, elle court la ZUP*, 1975 © F. Masse |

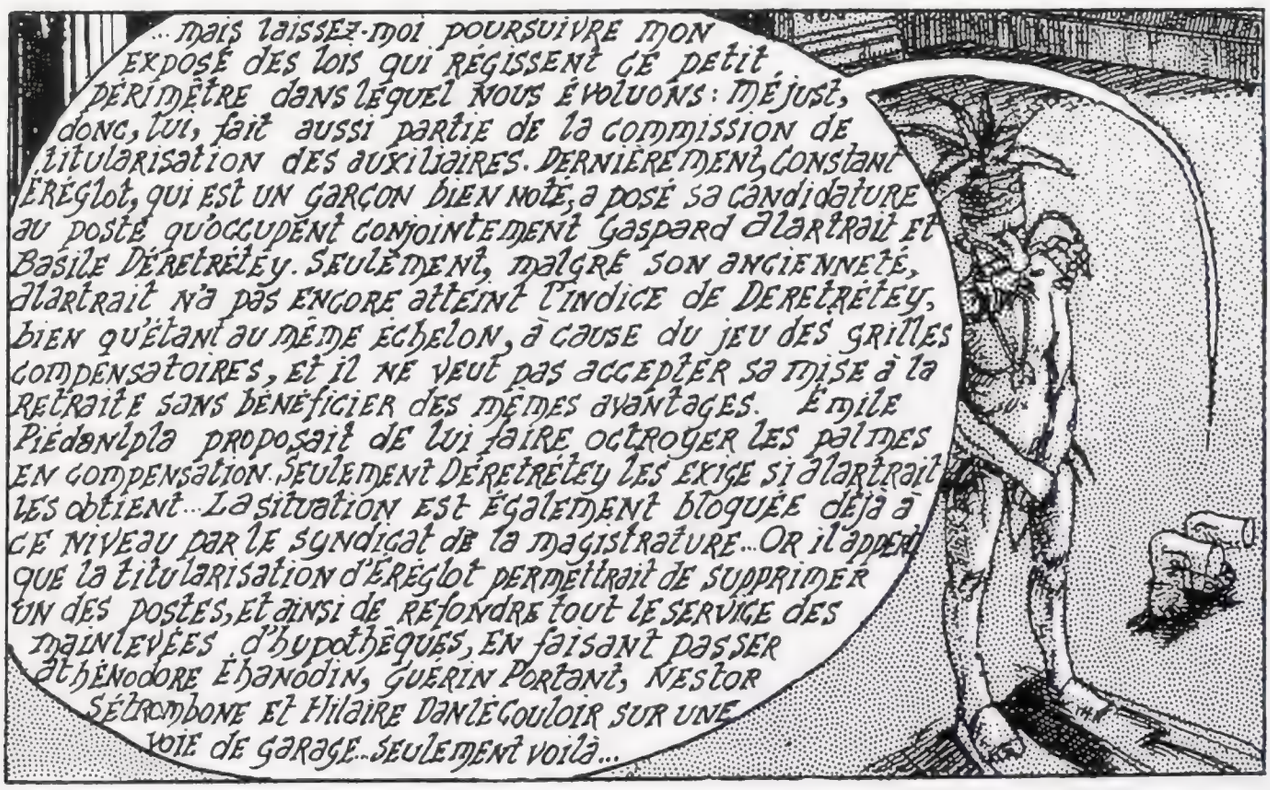
ces estampes. Mon propos était d'enrichir au maximum ma palette d'éléments constitutifs de mes images… Si les pixels informatiques avaient été tirés d'estampes, les images d'ordinateurs auraient aussi un look de vieilles gravures. D'où le quiproquo au sujet de mon supposé goût pour Riou et Cie. *L'Avalanche* et le 30/40 de chez Futuro sont faits dans cette technique, mixée avec le dessin manuel direct sur les personnages et certaines parties du décor, qui ne pouvaient plus être traitées synthétiquement. J'ai encore approfondi ce type de démarche de synthèse graphique dans *La Mare aux pirates*. J'ai synthétisé tous les éléments du décor en planches photocopiées à différentes échelles (planches de voiles, de mer, de bateau, d'éléments de pont, etc.) afin de fonctionnaliser (et accélérer) au maximum la fabrication des images – ce n'était qu'une préfiguration (à la colle) de ce qui s'est fait par la suite par ordinateur. Cela dit, cette technique, comme l'image de synthèse actuelle, est piégeuse – et comporte les mêmes défauts, si on la pousse à l'excès : on aboutit à une déshumanisation de l'image. Je l'ai donc abandonnée aussi pour revenir dans toutes mes dernières BD à un travail entièrement manuel (BD réunies dans *L'Art Attentat*).
Évidemment, tout cela était totalement expérimental. Et complètement contraire aux standards d'image de la consommation massive – qui imposent une lecture immédiate. Je comprends parfaitement que, comme mes expériences d'écriture concentrée, ces images à haute densité aient été abhorrées par le consommateur d'image lambda. Elles m'ont d'ailleurs totalement grillé. Ce qui n'est pas plus mal. Et m'aura permis de passer plus rapidement à autre chose !

La BD est un curieux compromis entre narration par l'image et narration par le texte. Compromis plus ou moins harmonieux. Dans certaines de tes cases, ce compromis tournait parfois à l'antagonisme… Comment est-ce que tu te dépatouillais de cette bagarre permanente entre bulles et images ?
Cette possibilité de jeu entre texte et image est une des propriétés très intéressantes de la BD. Dans son principe, la BD superpose deux langages basiques et parfaitement autonomes : l'écrit et l'image – mais chacun d'eux ayant acquis une culture spécifiquement BD. Nous avons déjà vu que la BD récupère la 3e dimension par la perspective et le travail du modelé (ça n'a rien de spécifique à la BD). Reste la 4e dimension : le temps (4e dimension au sens de la physique, pas de la BD de SF !). Par la succession des images fixes (et le découpage) elle investit un premier niveau de temporalité (ça non plus n'est pas nouveau). Par contre la BD a la particularité d'avoir élaboré un système de signes, spécifique et cohérent, décrivant la temporalité : les émanatas[2] permettent ainsi de donner l'illusion de mouvement à l'image statique. Parallèlement, l'écrit de la BD a développé un langage spécifique de la temporalité avec les onomatopées et leur calligraphie mise en mouvement. Quelqu'un de normal et de responsable ne manquera pas de faire redonder ces

2 | Terme inventé (avec beaucoup d'autres) par le dessinateur américain Mort Walker dans son *Lexicon of Comicana* pour désigner les traits dessinés autour de la tête qui indiquent la surprise.

deux langages autonomes : on a beaucoup plus de chance d'être compris lorsqu'on rabâche deux fois la même chose, et qui plus est sous deux formes différentes : on est alors respecté et on vend bien. Par contre, quelqu'un de curieux de nature comme moi n'y voit pas un intérêt majeur. Au contraire, les champs inconnus qu'ouvrent une interférence, voire un antagonisme, entre ces différents niveaux de langage m'ont toujours paru hautement jouissifs ! Résultat : c'est vrai, je ne suis pas respecté et je vends mal. Mais au moins j'aurai pris un sacré pied ! Ça aussi, c'était encore de ces expériences qui ont mis en ébullition le cerveau de la ménagère de moins de 40 ans.

de silence total de plusieurs années. Pas le moindre mot, la moindre lettre, n'était sorti de ma plume. Manœuvre débarque pour me réactiver, et me dit « *Pour* Métal, *fais-nous une saga de* SF *dans le genre Jodo/Moebius.* » Il me montre ce que c'est. À la lecture, le scénar de Jodorowsky me fait penser à de l'écriture automatique. Je me dis : « *Pourquoi pas essayer ça ? Ça doit être marrant.* » Seulement je n'avais pas réalisé que pendant mon silence, le verbal s'était accumulé en amont. J'enfourche donc mon stylo de SF, et en avant ! Dès le premier mot sorti, le barrage s'est déchiré. Et tout le paquet a jailli. J'ai été le premier surpris ! Je n'ai pas essayé de contrôler. J'ai laissé pisser le jet.



| Extrait d'*On m'appelle L'Avalanche*, 1983 © L'Association et F. Masse |

Comment conciliais-tu ton goût du dessin « sans parole » (tel qu'il apparaît par exemple dans les interludes de La mare aux pirates*) ou du film muet (comme* Évasion Express*) et ton penchant pour la logorrhée à visée comique ?*

Ha ! On finit quand même par y arriver, à cette fameuse « logorrhée ». C'est comme dans les contrôles de police. On n'y coupe pas. Avec l'ordinateur. T'as commis un jour une infraction de logorrhée. Tu te traînes ça comme une casserole toute ta vie.

Donc, comment cela s'est-il passé ce fameux crime contre l'humanité ? C'était en 82, après une période

Halala ! C'était bon. Ça me soulageait. Je me suis contenté d'appeler ça : *On m'appelle l'Avalanche*, ce qui était un descriptif assez clair de la chose. Évidemment, comme toujours, j'étais à des années-lumière des considérations de conformité aux normes ou autres quotas de texte autorisé : j'étais dans mon trip de free-jazz graphique et d'écriture. Et je prenais mon pied. En retour direct, je me suis pris en pleine poire une immense pancarte blindée de « super intello – super gonflos ». Je n'avais évidemment pas vu la chose sous cet angle-là. Et je ne pensais pas non plus que j'avais provoqué un pareil traumatisme dans la

| *Le Dealer*, fin des années 80, © F. Masse |

culture populaire ! Je me suis retrouvé congelé sur place, avec cette pancarte en travers pour l'éternité. Depuis cet instant, si vous prononcez le mot « Masse » devant l'homme de la rue, aussi sec il répondra du tac au tac « logorrhée ». C'est du Pavlov de base. Ça n'a rien à voir avec ce que j'ai fait avant ou après, qui a pu être d'ailleurs muet. Non. C'est « Masse » = « logorrhée » – et c'est point-barre. Le pire c'est qu'à L'Association, ils n'ont pas compris que c'était de la logorrhée, ils pensent que c'était de la littérature ! Moi, bonne pâte, depuis vingt ans que cet album avait été pilonné, je m'étais dit « *Bon, allez, pour une réédition, je ne vais pas encore être salaud avec ce pauvre public-qui-ne-m'a-rien-fait, je vais faire un effort pour arranger ça* ». Mais que dalle ! Ils se sont dépêchés de le sortir en vitesse pour ne pas prendre mes retouches ! Avec les « intransigeants de l'opiniâtreté », pas question de toucher au patrimoine. (Attention, le patrimoine, c'est juste les BD. Moi, normalement, je devrais être mort. Que je frétille encore est du plus haut mauvais goût !)

À la sortie du bouquin, on me dit qu'on va en parler sur France Culture. Je me dis « *Ha ! France Culture, on va sûrement parler de mon silence depuis vingt ans. Le regretter, peut-être, qui sait.* » J'allume le poste. Premier mot que j'entends : …« logorrhée »…

Putain ! Cette fois-ci, mes expériences contre-culturelles ne s'étaient pas contentées de traumatiser la culture populaire. C'était carrément la Culture de la France !!

Le Cagouince migrateur, Évasion Express *étaient pleins de promesses. Le dessin animé, un rendez-vous manqué ?* C'est par hasard, à *Actuel*, en ouvrant un carton de story-boards devant Claudine Maugendre, que l'un d'eux (une première version, disons « underground », du story-board d'*Évasion Express*) est devenu ma première BD publiée. Si cet événement fortuit ne s'était pas produit, ne doutons pas que c'est le rendez-vous avec la BD qui aurait été manqué ! (autres rendez-vous manqués [dans l'ordre chronologique] : agent de police [pour les gants blancs], coureur cycliste [pour la fille à l'arrivée], ingénieur [pour mes parents], etc. Pourquoi avoir obliqué sur la BD à ce moment-là ? Tout simplement pour une affaire de tempo. En BD, tu as une idée. Quelques semaines après, c'est plié. Distribué par NMPP (à l'époque). En animation, rien de tout ça : au mieux, un an après l'idée, tu attends encore la réponse pour l'avance du CNC. Au moins bien, tu as déjà obtenu l'avance. Mais ton prod' a déjà claqué tout le fric pour boucher les trous de sa compta : comme tu ne peux plus faire le film, tu te retrouves grillé pour la suite au CNC. (Tiens, ça, c'est marrant. Ça a l'air réaliste. On dirait du vécu.) Je sais bien que normalement j'aurais dû « valoriser mes dons » dans une poussière d'étoiles de fées – mais, moi, j'ai toujours tout fait à bloc ! J'étais au taquet ! Je n'y peux rien si, derrière, c'était vraiment n'importe quoi. Quand j'ai vu que ça devenait l'impasse pour moi en BD fin des 80, je me suis remis à bloc dans l'animation. Un pilote pour une série télé que j'ai tourné. Tellement le nez

dans le guidon que, dans l'élan, j'avais fait l'animation pour deux autres pilotes ! Mais je débarquais vraiment. Je croyais naïvement que si on faisait des pilotes de séries télé, c'était pour que ça passe un jour à la télé. Je n'avais rien compris au film : on faisait des pilotes de série télé pour faire le nombre exact d'heures déclarées, pour permettre de toucher le chômage : toute la finalité était là. Je croyais avoir fait de l'animation. Ce n'était que de l'intermittence du spectacle. Très peu pour moi. J'avais les boules et j'ai mis les pouces. Et je suis donc reparti vers de nouvelles aventures, cowboy solitaire dans le crépuscule du matin blême…
Puisqu'on parle de ces films, je profite de l'occasion pour lancer, à tout hasard, une petite annonce à qui posséderait une copie (sur n'importe quel support) du *Cagouince migrateur*. Je n'ai pu retrouver dans un grenier qu'une partie de l'animation, bouffée par les rats. Elle a été retournée pour l'expo des Sables d'Olonne. Plus difficile : une copie de ce qui a été programmé un jour à la télé (peut-être chez Michel Lancelot) du film en pixillation *La première ascension du Mont Blanc par un Français*. Introuvable (même chez le prod'). Peut-être un fou furieux de l'animation a-t-il enregistré ça.

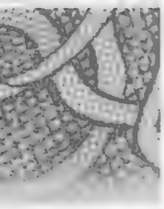
Comment s'est effectué pour toi le passage de la bande dessinée à la sculpture ?
Comme je l'ai déjà dit, le passage s'était déjà fait dans le sens sculpture ▸ BD, pour raison de dèche, à la sortie des Beaux-Arts. L'arrêt de la BD s'est fait de la même façon, pour raison de dèche, fin des années 80. Plus de journaux de BD pour gratter de la pige. Un public confidentiel pour les albums. Pilonnage des albums : donc même plus d'étagère au fond d'un hangar pour les poser. Trop cher. Bien sûr, « passer de la bande dessinée à la sculpture », ça, c'est des trucs que j'ai lus dans le livre *Bambi est une artiste* de la Bibliothèque rose. Mais, moi, j'étais dans la vraie vie. Et je suis donc passé de la BD à essayer de gagner ma vie, avec ce que je savais faire. Après ce retour pour rien à l'animation, il a fallu innover. En empruntant à la banque, je suis donc passé d'auteur de BD à auteur d'appartements à louer. Ce qui, j'en conviens, est très très mal d'un point de vue déontologique. Mais beaucoup plus réaliste d'un point de vue économique (les droits d'auteur de placoplâtre n'ont rien à voir avec ceux d'auteur de BD !). Et aussi, je n'avais, enfin !, plus aucun compte à rendre à personne. J'avais connu beaucoup trop de galères en BD et en animation pour persévérer là-dedans. C'est avec un immense soulagement que j'ai profité de mon autonomie et de ma liberté nouvelle. J'en ai profité pour vivre en accéléré les vies que j'avais oublié de vivre : la vie en 2D du papier de la BD, c'était bien fini – je réinvestissais enfin les 4 vraies dimensions du cosmos ! Et j'avais donc enfin les moyens d'avoir un atelier. Et je suis donc, alors seulement, tout naturellement revenu à la sculpture. Cette fois-ci entièrement pour mon plaisir. Et sans l'omniprésence de ces yeux globuleux scrutant ma logorrhée par dessus mon épaule. (Depuis j'ai liquidé les apparts.)

Qui est Francis Masse à 59 ans ? Quelles sont tes désillusions, et tes aspirations, s'il t'en reste !
Tu penses bien qu'à mon âge il ne me reste ni aspirations, ni cheveux, ni idéal de justice, ni dents, ni foi en les valeurs, ni doigts. Vu l'usure de mes jambes, on a planté directement mon tronc dans un pot, avec une ficelle tirée par un chien. Cela dit, je garde l'esprit ouvert. Et je confesse que je m'intéresse beaucoup plus au monde, aux arts plastiques et à la science qu'à mon nombril (ce qui pourrait me plomber si je devais me lancer dans la Bande Dessinée). Concernant le domaine de la BD qui intéresse cette revue, j'ai donc commencé une réédition chez deux éditeurs différents (la BD est une grande famille et je n'aurais jamais eu le cœur de séparer ceux qui s'aiment). Pour une suite éventuelle, c'est mon libre arbitre qui primera. Je suis donc, comme toujours, ouvert à toutes les possibilités. Mes choix iront vers celles où je serai considéré comme un partenaire à égalité, avec qui on discute (il est fou lui !!). Ce n'est donc qu'une aspiration. S'il n'y a pas de suite, je m'en fous. Les albums de Masse, je les ai déjà.
À part ça, j'aspire à continuer à vivre ma vie. En roue libre. Mais ce n'est pas le propos de cette revue. Je veux juste dire que je n'aspire pas à m'essayer à la « Bande Dessinée ». Mais comme je l'ai déjà dit, la BD, par contre, c'est comme le rock ou la moto. C'est un truc soit de très jeunes, soit de très vieux. Comme dans la pub pour les couches avec des motards. Alors, va savoir… Pour moi aussi, l'âge des couches se rapproche…
… quoique, il n'y a rien qui presse (encore une aspiration). ■

Propos recueillis par Phil Casoar | fin septembre 2007 |

Masse ou l'étoile très filante

Jean-Philippe Martin



Vingt ans que l'on n'avait plus de nouvelles de lui ! Alors que l'on pensait qu'il avait définitivement déserté le monde de la bande dessinée après la parution de La Mare aux Pirates *chez Casterman en 1987, Francis Masse nous est revenu cette année avec la réédition en un volume, chez L'Association, de l'un de ses ouvrages majeurs,* On m'appelle L'Avalanche, *autrefois publié par Les Humanoïdes Associés, un recueil inédit d'histoires courtes au Seuil (en collaboration avec Le Dernier Cri),* L'art-attentat, *accompagné du fac-similé de* Le roi de le monde, *sa toute première bande dessinée, et enfin une exposition, présentée au Musée de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne (du 24 mars au 17 juin). Faut-il voir dans cette réapparition tant attendue du grand artiste l'annonce d'un nouveau retour à la bande dessinée ? Rien n'est moins sûr !*

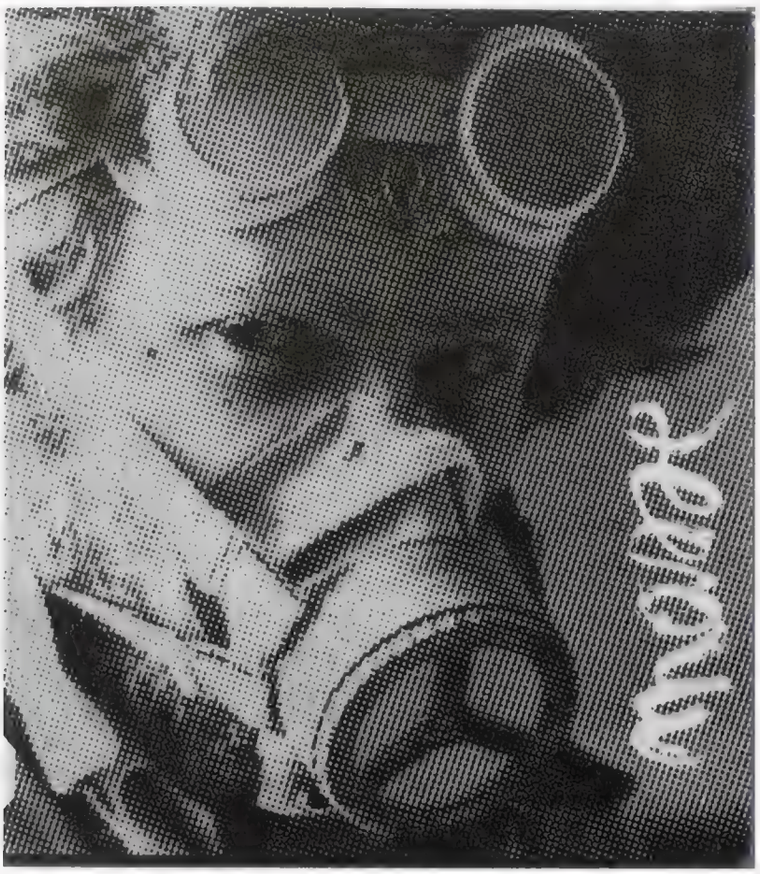
| In *Les Deux du balcon*, 1985, © Casterman |

Masse n'obéirait-il pas à quelque loi naguère formulée par Isaac Newton à partir de son observation du mouvement des astres et planètes et qui avait permis à Halley d'annoncer le retour cyclique de la fameuse comète qui allait porter son nom ? Comme la comète censée faire retour régulièrement à proximité de l'orbite terrestre, suscitant l'inquiétude autant que la fascination, l'œuvre de notre artiste grenoblois n'emprunte-t-elle pas semblable trajectoire, traversant périodiquement le ciel de la bande dessinée après des éclipses de plus ou moins longue durée ? Une comparaison que ne manquera certainement pas de récuser Francis Masse, qui dans un mémorable épisode des *Deux du balcon*, « Quanticos contre classicos », nous étourdissait de physique quantique, théorie dont on sait qu'elle ébranla les fondations de la physique newtonienne. Faisons mine d'ignorer ces critiques à venir et continuons à filer notre métaphore.

Nouvelles aventures dans la quatrième dimension

Régurgité par le trou noir qui l'avait absorbé ces vingt dernières années 80, Francis Masse a refait surface aux Sables d'Olonne, le temps d'une exposition intitulée *Les Trames sombres de Masse,* présentée au Musée d'art moderne et contemporain de l'Abbaye Sainte-Croix. Tous les ingrédients d'une histoire à la Masse étaient réunis : une station balnéaire, un musée-abbaye ou plutôt une abbaye devenue musée qui détient une imposante collection de Gaston Chaissac et s'affiche comme un « outsider *dans le sens où il présente des artistes majeurs en phase de reconnaissance* » dixeunt ses responsables ! Le lieu idéal pour présenter les observations massiennes rigoureusement scientifiques de mœurs fictives, ses subversions pataphysiciennes du réel, qui revêtent ici la forme d'un parcours d'une quinzaine de sculptures tendance Arte Povera, conçues à partir de matériaux de récupéra-

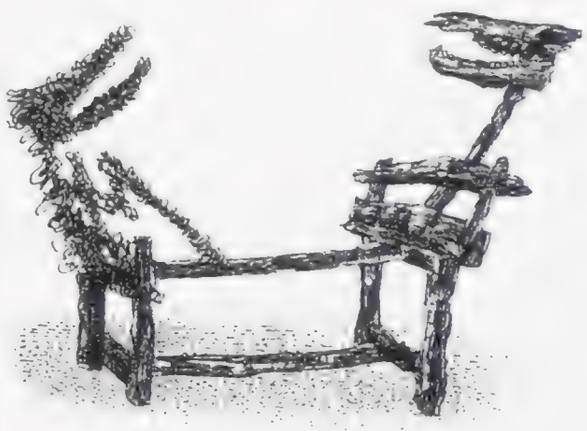
tion. Des sculptures auxquelles Masse s'est consacré ces deux dernières décennies, dont les dessins préparatoires, gravures toutes en trames sombres, sont reproduits dans le catalogue de l'exposition[1].



Couverture du catalogue *Les Trames sombres de Masse, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix* n°108, 2007
© Musée de l'Abbaye Sainte-Croix et F. Masse

Où l'on vérifie d'emblée que l'humour et l'invention sans freins de Masse sont restés intacts avec, par exemple, la sculpture intitulée *Les Cochons* qui représente deux squelettes de suidés qui se font face à chaque extrémité d'une scie à ruban qui est légendée comme suit : « *Pendant ce temps les sangliers se fendaient la hure/ Avec des cochonneries, des vertes et des pas mûres* ».

Où l'on apprend que, s'il a lâché la bande dessinée à la fin des années 80 parce qu'elle ne parvenait plus à le nourrir, celle-ci demeure au cœur des préoccupations de Masse. Dans l'entretien qu'il accorde au conservateur du musée, Benoît Decron (BD !), il décrit en effet ses sculptures comme le fruit de sa recherche d'un « *langage nouveau et inattendu* » obtenu par « *l'hybridation sculpture/BD* » qui consiste à matérialiser en volumes des codes signifiant le mouvement en bande dessinée. Une concrétisation des points de fuite, des lignes de vitesse qui impriment du mouvement à ces sculptures et les dotent d'intentions narratives qu'illustre bien cet ensemble de trois pièces séquentielles – un *strip* –, *Le Bigue Bogue*, racontant l'histoire d'une chaise à bébé qui heurte une comète !



Extrait du catalogue *Les Trames sombres de Masse, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix* n°108, 2007
© Musée de l'Abbaye Sainte-Croix et F. Masse

Toujours pour l'exposition sablaise, l'artiste proposait une translation inverse, de la 3D (notre réalité, la sculpture) vers la 2D (planéité de la page, bande dessinée) à travers une trentaine de sérigraphies recueillies dans un somptueux recueil au tirage limité publié par Le Dernier Cri, *Tsunami au musée*, réalisées à partir de cases représentatives de ses principales bandes dessinées, transposées une première fois en volume sous la forme de dioramas, puis retrouvant l'espace à deux dimensions après avoir été redessinées pour être compilées en livre.

L'interview de Francis Masse dans ce catalogue est d'autant plus précieuse que l'artiste qui, pour reprendre la formule un brin euphémique de Benoît Decron, était devenu « rare » ces vingt dernières années, ne s'était jusque-là livré à ce genre d'exercice qu'à de trop exceptionnelles occasions[2]. Emboîtons-lui le pas.

1 | *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix* n°108 réalisé par Pakito Bolino et Le Dernier Cri. L'exposition présentait aussi des planches originales de l'auteur.

2 | En plus de l'entretien réalisé pour le compte du présent numéro de *Neuvième Art*, nous renvoyons à celui conduit par Jean-Christophe Menu pour *Le Lynx* n°7, en septembre 1986, peu avant que Masse ne tourne le dos à la bande dessinée.

Le Roi de le Monde

Les premières apparitions dûment constatées de l'œuvre en constitution de Francis Masse dans le champ de la bande dessinée remontent au début des années 70. À l'époque, l'artiste est un jeune homme. Il étudie la sculpture aux Beaux-Arts et s'intéresse au cinéma d'animation. Il conçoit d'ailleurs quelques courts-métrages aux titres évocateurs (*Le Cagouince Migrateur*, *le Jugement dernier*, *Evasion expresse*) dont certains présentent des réminiscences de sa toute première BD – nous abrégeons à dessein – *Le Roi de le monde*. Resté inédit[3] jusqu'à l'initiative heureuse des éditions du Seuil de le publier en un tiré-à-part associé à *L'Art-attentat*, *Le Roi de le monde* est une suite d'histoires minimalistes et loufoques qui mettent en scène un père – le roi du titre, affublé d'un macrotarin et coiffé d'un béret – et son fils – un oiseau malingre acheté dans le catalogue de la Redoute –, qui échangent dans « *un sorte de drôle français* » et se définissent comme « *des rupestes bédés traduit avec un taïwane machine* ». Sans autres ambitions que de « *faire rigoler les copains…surtout si c'était des copines !* », *Le Roi de le monde* contient en germes certains traits entre tous reconnaissables du travail de Masse, comme son humour langagier, son attrait pour les syllogismes confinant à l'absurde et une propension à l'improvisation à partir d'une situation – souvent improbable – donnée.

| *Le Roi de le monde*, 2007, © Le Seuil |

Cette mécanique que l'on devine ici va s'affirmer et son univers, notamment graphique, si personnel, se mettre nettement en place à la faveur de deux événements.

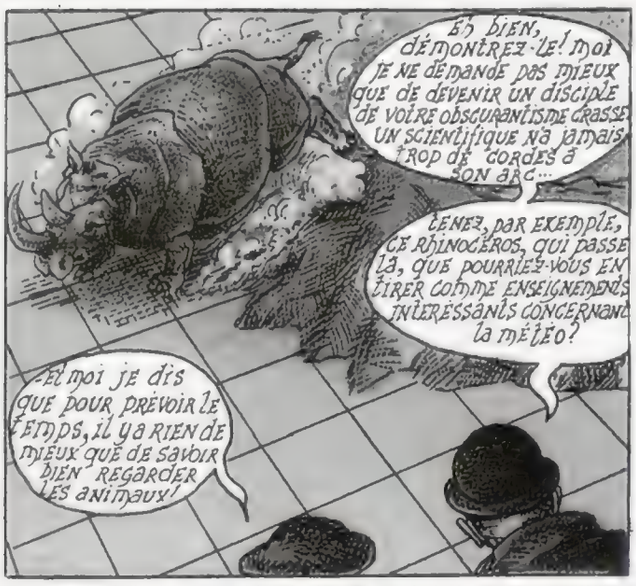
Macrorhino-épistémologie

A l'époque de *Le Roi de le monde*, la course dilettante et joyeuse de Masse, croise celle du journal *Actuel* dirigé par Jean-François Bizot. Organe de la contre-culture, qui publie ces symboles du mouvement hippie que sont Crumb et Shelton, *Actuel* ouvre ses pages à Masse en 1973. L'autre événement déterminant est la rencontre avec le Suisse Gérald Poussin, lui aussi un touche-à-tout qui donne dans le film d'animation et la bande dessinée. Francis Masse tient Poussin pour son Pygmalion dont il avouera avoir cherché à imiter l'univers aérien, burlesque et nonsensique. Ensemble, ils créent et animent le fanzine *Gonocoque*. Puis Poussin propose à Masse de collaborer au journal *Zinc* auquel participent Nicoulaud, Bertrand et Berroyer, le fait entrer à *Hara-Kiri* suscitant l'intérêt des responsables des revues emblématiques de la « nouvelle bande dessinée » qui ont vu le jour à l'orée des années 70. Entre 1973 et 1977, il va ainsi disséminer dans *L'Écho des savanes*, *Charlie Mensuel*, *Fluide Glacial*, *Métal Hurlant*, ses histoires aux textes inva-

3 | Quelques pages ont paru dans *Le Canard sauvage* des éditions Glénat.

4 | Hélas épuisé.

sifs et jargonnants sans cesse en compétition avec un dessin fouillé et vibrant, fait de trames obscures sur aplats noirs qui renvoient aux gravures du XIX[e] siècle. Des histoires souvent emplies de grands ensembles à l'architecture néo-classique baroquisante et statique opposés au mouvement de vibrionnant personnages à gros nez en forme d'aubergine, longs manteaux, lunettes circulaires opaques et chapeaux ronds, imperturbablement abîmés dans des courses éperdues

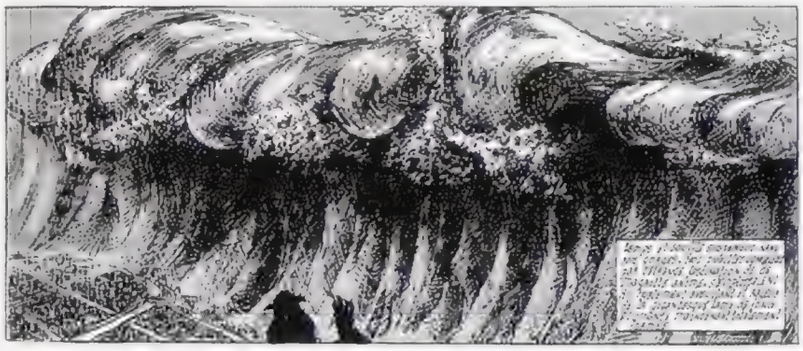


Extrait d'*El Niño et le rhino*, in *Les Deux du balcon*, 1985 | © Casterman

évoquant celles des planètes, noyant le lecteur d'écholalies savantes, de psittacismes à portée philosophique. Images centripètes et centrifuges, superpositions de dimensions, comme dans les collages surréalistes, dessinent un théâtre de l'absurde où l'on n'est pas surpris de croiser des rhinocéros en ménage avec des cafetières et s'exprimant dans une langue impeccable. Ionesco n'est jamais très loin ! Pour se faire une idée plus exacte de cette production bouffonne et visionnaire dispersée dans la presse de l'époque on se reportera à la compilation sous forme d'encyclopédie conçue par l'artiste pour les Humanoïdes Associés, (*L'Encyclopédie de Masse*, deux volumes, 1982[4]). Un ouvrage que Masse définit comme *L'Encyclopédie de macrorhino-épistémologie*, la Macrorhino-épistémologie étant la « *science moderne issue de la lointaine prose chère à Monsieur Jourdain et de la plus proche pataphysique, consistant à parler des autres sciences, sans connaissances particulières, simplement en mettant en scène des personnages à grands nez.* ».

Un esprit à rationalité oblique

Publié en 1982, *L'Encyclopédie de Masse* est un livre-charnière puisqu'il accompagne le premier retour de l'artiste à la bande dessinée dont il s'était mis en congé en 1977 pour s'en aller explorer durant quatre ans de nouvelles galaxies artistiques à la suite d'un différend avec des éditeurs jugés peu scrupuleux. C'est Philippe Manœuvre qui le raccroche à nouveau à la bande dessinée en lui proposant de créer une saga de science-fiction pour *Métal Hurlant*. Pour le mensuel des Humanos, Francis Masse propose son premier et unique long récit, *On m'appelle L'Avalanche*, feuilleton épique dont le personnage principal, un aborigène au nez traversé d'un guidon de vélo de course et qui vit en ermite au cœur de la forêt de Guéserra-Serra, entre-



On m'appelle L'Avalanche, 2007, © L'Association et F. Masse

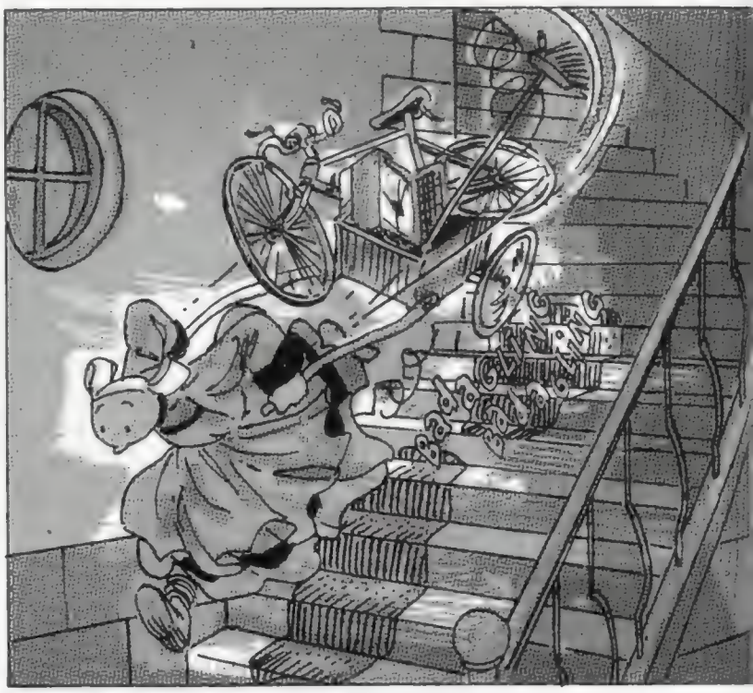
prend de se rendre en ville pour faire reconnaître son élection au perchoir à péroraisons. Avec *L'Avalanche*, on atteint les limites de ce que les mots sont capables de décrire : s'appuyant sur les stratégies et les codes du récit initiatique (la quête jalonnée d'étapes à franchir pour parvenir transformé à l'objectif), mais aussi ceux de la bande dessinée (*L'Avalanche* pourrait se lire comme une sorte de méta-BD auto-descriptive), Masse déverse à grands flots une épopée ridicule de grandiloquence, une poursuite-gigogne dans un décor urbain post-apocalyptique à la représentation quasi-photographique, où l'Administration est élevée au rang de nouveau culte. Notre personnage va y croiser un chaman à bicyclette, un truand nommé Sinatra, des fonctionnaires sortis de *Messieurs les Ronds-de-Cuir*, ainsi que la chauve-souris mange grenouille protectrice de la Cité. Bien nommé, *L'Avalanche* est un déluge verbal de bonimenteur, une exubérance textuelle traduite par un lettrage dense et étréci, des rouleaux graphiques surchargés de hachures à la Hetzel qui emportent tout sur leur passage, des débor-

dements amphigouriques à toutes les pages où se mêlent Kafka, Courteline, Copernic et qui annonce le *Brazil* de Terry Gilliam, les aventures de Julius Corentin Acquefaques de Marc-Antoine Mathieu ou

Extrait de *Diderert et D'Alembot jouent aux sémiologues* in *L'Art-attentat*, 2007, © Le Seuil

les grotesques personnages de Nicolas de Crécy. L'un des protagonistes de ce récit dit à propos d'un combat qui se déroule sous ses yeux : « *Toute cette apparente cacophonie est en réalité minutieusement réglée et minutée* ». Formule qui pourrait bien s'appliquer à cette histoire et mieux que tout en décrire le fonctionnement interne. *On m'appelle L'Avalanche*,quintessence de l'œuvre de Masse extérieurement tumultueux et construit comme un « marabout d'ficelle », ressortit de l'art de l'improvisation musicale dont on sait qu'elle est loin d'être dépourvue de règles : on installe le sujet, lance les notes qui se dispersent dans l'éther avant de se combiner en mélodie. Ce qu'explique Masse à propos de sa conception de la bande dessinée : « *La BD, c'est du free jazz : on pose le thème, et place à l'impro. Plus le thème est solide pour se raccrocher, plus on peut prendre de risques dans l'impro. Et le scénario coule tout seul. En fait, ce n'est pas le scénario, qui est le plus important. C'est la règle mécanique de la partie. Comme pour le vivant, c'est la forme du squelette qui va induire toutes les possibilités de la vie future (un oiseau vole grâce à la forme de son squelette. Le squelette de l'homme ne lui permettra jamais de voler. Pas plus que celui de l'autruche ou du dodo, malgré leurs plumes !). La boucle est bouclée : les mécanismes de la création sont les mêmes que ceux du vivant. Et l'observation scientifique de ces mécanismes dans la nature m'instruit tout autant sur eux*[5] ».

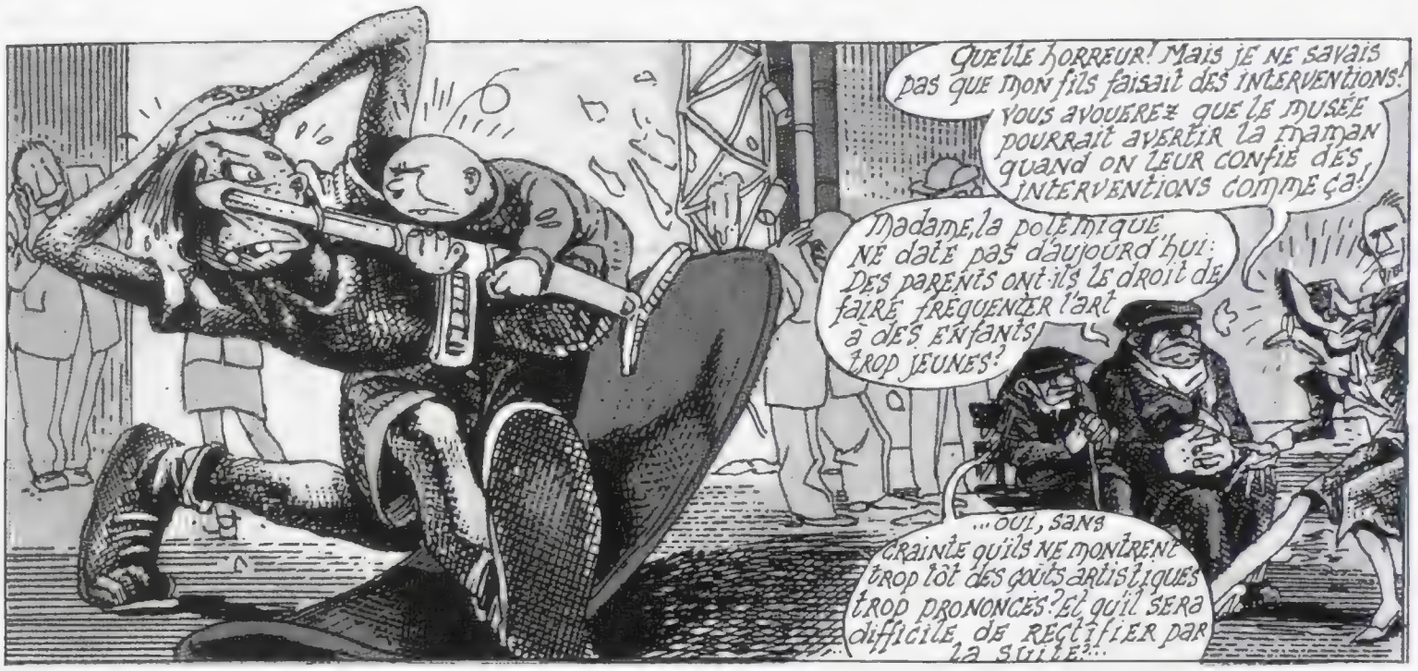
La majeure partie des ouvrages de Masse a disparu des catalogues de ses éditeurs ou n'ont fait l'objet d'aucune réédition. Ce qui était le cas de *On m'appelle*



In *L'Art-attentat*, 2007, © Le Seuil

L'Avalanche jusqu'à ce que L'Association entreprenne d'exhumer ce chef-d'œuvre. Un travail de longue haleine, pas moins de cinq ans et de « nombreux rebondissements » avant de convaincre l'auteur du bien-fondé de l'entreprise et de la mener à bien. Le résultat est à la hauteur de l'attente malgré les reproches que Masse a adressés à l'Association pour ne pas lui avoir permis de travailler à une version revue et corrigée de *L'Avalanche*. Louons-nous donc dela sortie de *L'Art-Attentat* au Seuil, compilation mise en couleurs par Pakito Bolino de pages datant de la seconde moitié des années 80, parues dans *Marcel*, *Rigolo*, *MétalHurlant*, *Hebdologiciel*, *Hara-Kiri* ou encore *(À Suivre)*, en marge des séries *Les Deux du balcon* et *La Mare aux pirates*, qu'il publiait dans la revue des éditions Casterman. *L'Art-Attentat* est un recueil de joyaux absurdo-délirants où, aux charges

5 | In *Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix* n°108, Musée de L'Abbaye Sainte-Croix, 2007.



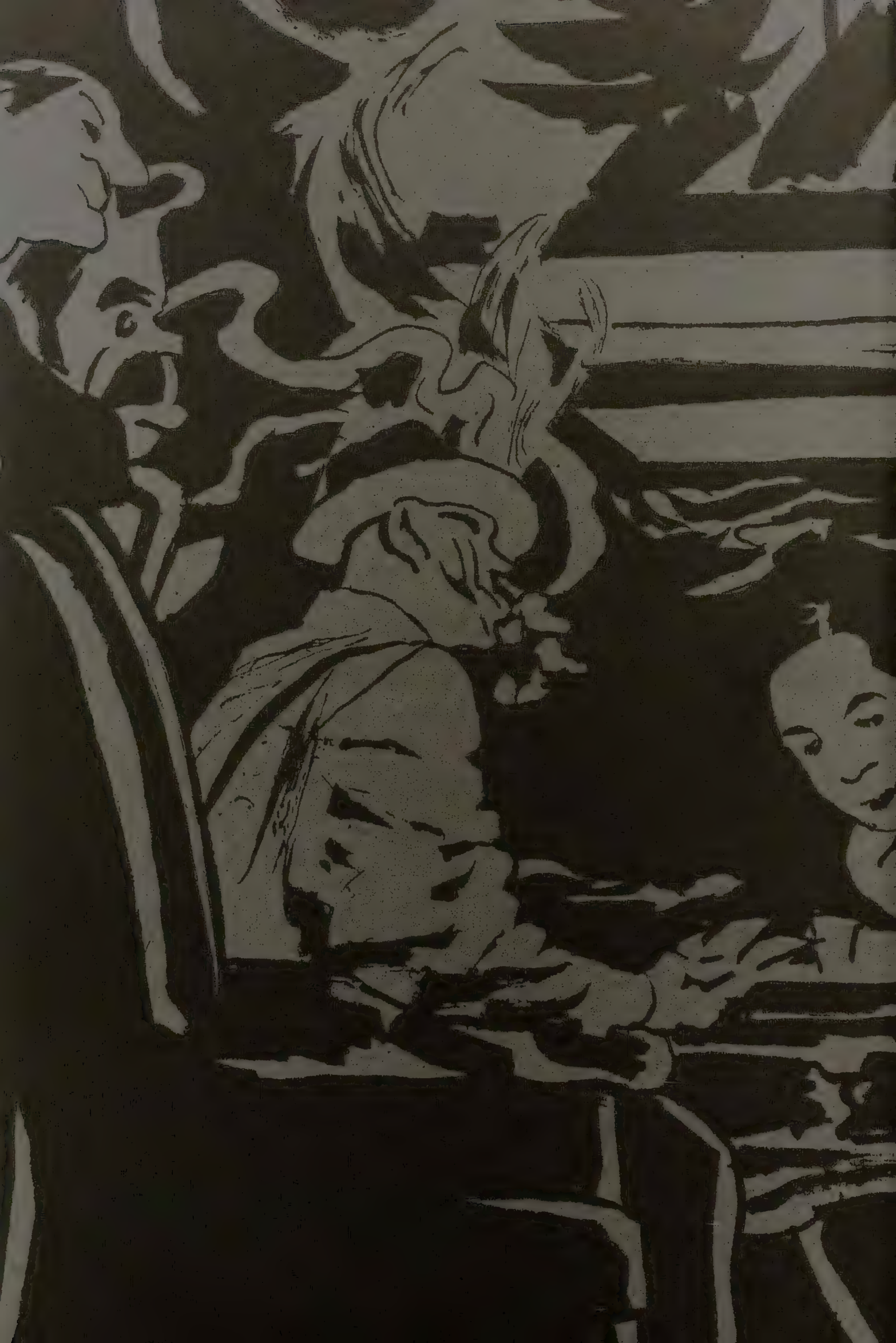
| In *L'Art-attentat*, 2007, © Le Seuil |

| Extrait du *Mage du garage*, in *L'Art-attentat*, 2007, © Le Seuil |

sur la BD (Masse caricature allégrement Tintin, Bécassine, fait dire à son duo de philosophes, Dideret et d'Alembot, que la critique de bande dessinée n'existe pas, voire s'auto-caricature…), s'ajoute une diatribe sociopolitique sur fond de technologie, très en prise avec l'actualité du moment (la scientologie, la politique indexée sur les courbes de sondage, les jeux vidéo…) – assez inattendue, l'auteur nous ayant habitués à des approches beaucoup plus obliques de la réalité. Autant de récits où l'absurde est repoussé jusqu'aux limites de la logique : les bouées-canards assurent le renouvellement de l'humanité, et De Gaulle désamorce une crise avec les extra-terrestres. C'est encore le cas de *L'Art-attentat* qui ouvre ce recueil et lui donne son titre, conçu pour un dossier d'*(À Suivre)* consacré au Centre Pompidou, dans lequel il assimile l'action artistique à une lutte armée, donnant à l'expression « terrorisme intellectuel », un sens propre.

L'Art-Attentat, auquel Masse a contribué activement, est une sorte de « Salut, à la revoyure ! » lancé au monde de la bande dessinée, avec lequel il ne renouera peut-être pas.

Monsieur Halley avait calculé la date exacte du retour de la comète, et celle-ci repassa bien comme il l'avait annoncé des années plus tôt. Mais Monsieur Halley ne fut pas en mesure de le vérifier : il mourut cinq ans avant son triomphe scientifique et l'aboutissement d'une vie de recherches. C'était juste pour dire… ■



José Muñoz

« Je danse avec le passé » 46
entretien avec José Muñoz
par Benoît Mouchart

La bande dessinée au fil du rasoir 54
Jacques Samson

En décernant (enfin, serait-on tenté d'ajouter) le Grand Prix de la ville d'Angoulême à José Muñoz, l'Académie des Grands Prix du Festival récompense la trajectoire impeccable de l'héritier d'une école argentine où brillent les noms d'Alberto Breccia, Héctor Oesterheld et Hugo Pratt.

Il nous a semblé opportun de revenir[1] sur le parcours d'un maître du noir et blanc, qui, avec son scénariste et ami Carlos Sampayo n'a cessé de développer une vision à la fois lyrique politique du monde contemporain.

Dans l'entrevue qu'il a accordée à Benoît Mouchart, José Muñoz revient sur ses années de formation et évoque son plus récent projet, tandis que Jacques Samson se penche sur quelques-unes des particularités du noir et blanc dans l'œuvre muñozienne. ■

1 | *9e Art* a consacré un dossier à José Muñoz et Carlos Sampayo dans son n°3 (janvier 1998)

Extrait de *Carnet cordial* © Futuropolis

« Je danse avec le passé »

entretien

L'exposition que vous supervisez pour la 35e édition du Festival d'Angoulême en compagnie de l'éditeur Giusti Zuccato est une sorte de panorama subjectif et affectif de l'histoire de la bande dessinée argentine et de l'École de Buenos Aires, qui restent largement méconnues en France, malgré leur influence prépondérante sur des auteurs européens majeurs comme Hugo Pratt ou, de manière plus inattendue, René Goscinny, qui semble avoir puisé dans ses souvenirs d'enfance pour trouver certaines idées… la première bande dessinée que vous avez lue était-elle ce fameux Patoruzú *qui pourrait avoir influencé la création d'*Astérix *?*

Non, la toute première bande dessinée dont je me souvienne est une série de gags du label Disney intitulée *Bucky Bug*, dessiné et écrit par Al Taliaferro au début des années 30. C'était l'histoire d'un couple d'insectes qui vivaient dans les déchets humains en transformant leur environnement en éléments utiles à leur vie quotidienne. Ils vivaient dans une théière à deux étages, et on les voyait recycler une boîte de sardines pour en faire un lit, une voiture, une table, et toutes sortes d'actions amusantes de cet ordre. Il y avait dans cette bande non seulement un impact visuel très fort, mais aussi un pressentiment étonnant de l'urgence écologique ! J'étais tellement conquis par cette fable que je poursuivais sans cesse mon grand-père pour qu'il me lise les bulles : à cinq ans, je ne pouvais pas encore déchiffrer les textes tout seul. Ensuite, j'ai sans doute lu *Patoruzú,* en effet. Malgré ses élans stéréotypés à la limite du racisme, Dante Quinterno était un raconteur d'histoires formidable. Sa série développait une forme de réalisme magique : c'était totalement argentin. Ça veut dire aussi la confusion internationale. L'une des bandes dessinées que nous présenterons pour la première fois en France, *El Conventillo de Don Nicola* de Torino, est une illustration réussie de notre mélange d'Europe et d'Amérique.

Après ce premier contact avec la bande dessinée, quelles sont les œuvres de bande dessinée ou de littérature qui ont jalonné votre découverte de la lecture et, par conséquent, du monde ?

Ma vision du monde était très différente de celle d'un jeune Européen. Vous avez ici un paysage presque dessiné à la main, fait et refait au cours des millénaires, nous avons l'extension panique de l'infini, le paysage primordial comme au premier jour de la Création. À douze ans, j'habitais le petit village de Pilar, à soixante kilomètres de Buenos Aires, en plein cœur de la pampa. J'étais un lecteur assidu de la revue *Misterix* et j'étais bluffé par le *Sergent Kirk* d'Oesterheld et Pratt ! J'étais fasciné par le lyrisme de ces promenades dangereuses entre les arbres et par la beauté de ces voyages infinis le long des fleuves… La magnificence du pinceau de Pratt apportait une stylisation sublime à ces aventures viriles : ces histoires étaient un peu belliqueuses, certes, mais aussi très romantiques. La plupart des histoires d'Oesterheld se déroulaient en Amérique du Nord, en Europe, mais aussi dans la pampa : c'était pour moi un univers familier, je connaissais bien ce type de décor.

Extrait de *Sgt Kirk* d'Héctor Oesterheld et Hugo Pratt publié dans *Hora Cero*, années 1950. Droits réservés

Mon père, qui était vendeur de chaussures, était un joueur d'échecs invétéré : il avait dans sa bibliothèque 1 500 volumes sur le jeu, mais aussi des encyclopédies illustrées et des traités sur la psychanalyse. Peu de romans. Je me souviens d'avoir lu Stefan Zweig. À travers ces ouvrages, j'ai pu faire une découverte du monde un peu savante et mystérieuse. Dans la maison, il passait beaucoup d'imprimés. Je lisais la revue *Patoruzito*, des bandes dessinées pour garçons illustrées par Joao Montini, Bruno Premiani, Battaglia, Ferro, Blotta, et des romans de cow-boys. Je ne pouvais pas acheter toutes les revues de bande dessinée chaque semaine, mais je les suivais avec assiduité parce qu'on s'échangeait les journaux entre copains. Je suivais aussi régulièrement la série américaine *Juliet Jones* dans le magazine féminin *Cúentame* que ma sœur achetait. Je dessinais beaucoup en sa compagnie et on concevait ensemble, dans de grands livres de comptabilité, des rêves inédits. Ma sœur faisait des modèles de vêtements, je faisais Kirk et Tarzan. Elle était très douée pour le dessin, mais elle n'avait pas envie d'en faire son métier.

| Extrait d'une planche de José Muñoz, 1962 © José Muñoz |

Si vous pratiquez le dessin très jeune, en parfait autodidacte, vous avez également commencé à suivre des cours très tôt…

Mon père m'a inscrit dès l'âge de dix ans aux cours par correspondance de l'Instituto Argentino de Dibujo. Je recevais chaque semaine des leçons et des devoirs que je devais renvoyer à de vénérables maîtres de Buenos Aires, qui corrigeaient mes dessins avec précision : je découvrais leurs commentaires avec appréhension… Un jour, mon père m'a conduit dans leurs bureaux, et je me suis retrouvé face à de vieux bronzés moustachus entassés dans une pièce de trois mètres carrés ! On a déménagé à Hurlingham, une ville de banlieue plus proche de Buenos Aires, dans un quartier résidentiel plein de filles blondes comme ma mère ! Avec l'accord de mes parents, j'ai décidé de ne pas continuer le cursus scolaire pour m'inscrire à l'École Panaméricaine d'Art, dans le centre-ville de Buenos Aires. Là, j'ai d'abord connu Pratt, mais je ne l'ai jamais eu comme professeur, car il finissait son cycle d'enseignement au moment où je suis arrivé. C'est Alberto Breccia qui l'a remplacé. Grâce à eux, je suis entré dans l'école du noir et blanc contrasté.

En quoi consistaient les cours de l'École Panaméricaine, et plus particulièrement ceux qu'animait Alberto Breccia ?

Située Calle Paraná 600, l'École Panaméricaine était un poulailler dans lequel on montait graduellement : on commençait par le dessin de la figure humaine avec David Borisoff, et Breccia passait deux fois par semaine pour regarder nos travaux. Il voulait que nous soyions très précis dans notre connaissance de l'anatomie humaine. Un jour, il a fini par me choisir pour suivre ses cours. C'était d'abord assez simple, il nous disait simplement : « *Faites une case où un* cow-boy *entre dans un saloon* ». On travaillait ainsi sur des situations narratives assez basiques, sans vraiment faire de la bande dessinée au sens propre. Après nous avoir donné ce genre d'exercices, quand il pensait que nous étions capables de dessiner une séquence narrative, il nous donnait un scénario à illustrer. Je me souviens avoir débuté avec le scénario exotique de *Jean de la Martinica*, une histoire qu'il avait dessinée pour *Patoruzito* sur un texte de Leonardo Wadel, je crois, et dont il ne nous a bien sûr pas montré sa propre mise en scène. Quand il a commenté mon travail, il m'a dit solennellement : « *Muñoz, la bande dessinée, c'est un carré noir, un carré blanc, un carré noir, etc.* » Les jeux d'échecs de mon père me poursuivaient encore ! Je n'ai jamais oublié ce conseil. Breccia était un maître sévère, il nous lançait souvent un regard noir et brillant pour nous sermonner : « *Votre famille paie que pour que*

| Quand Alberto Breccia fait son propre portrait… Dans *Sherlock Time* d'Héctor Oesterheld et Alberto Breccia, années 1950. DR |

vous appreniez ici, alors vous devez apprendre !» Il était exigeant, mais sans violence. Il se montrait toujours respectueux de notre travail. De Pratt, on disait qu'il pouvait déchirer une planche devant tout le monde quand il la jugeait mauvaise… Breccia n'agissait pas ainsi, et il ne dessinait pas non plus au crayon rouge sur nos planches comme Dante Quinterno a fait sur des originaux de Pratt qui, en réaction, lui a montré son cul nu en disant : «*Comme ça, c'est plus rapide !*» Avec autorité, Breccia se contentait de suggérer, à l'oral, des pistes de décors, de cadrages et de mises en scène.

| Extrait d'*El Eternauta* d'Oesterheld et Francisco Solano Lopez, publié dans *Hora Cero*, années 1950. Droits réservés |

Vous étiez très jeune pour suivre de tels cours : vos condisciples étaient-ils du même âge que vous ?

Non, et on se moquait souvent de moi à cause de mon âge : j'étais encore en culottes courtes, entouré de jeunes sauvages de 25 ou 30 ans. Ça ne m'a pas empêché de recevoir des mains de Breccia une médaille plaquée or pour la meilleure planche de l'année : j'avais gagné mes galons, malgré ma jeunesse !

Votre formation artistique a été complétée par d'autres enseignements, et notamment par ceux du sculpteur Humberto Cerantonio. Quel regard cet artiste portait-il sur la bande dessinée ?

Je suivais son enseignement, mais je continuais à faire acte de militantisme pour la bande dessinée, clandestinement, parce que Cerantonio n'aimait pas ça du tout. Je parlais de tout ça avec mon ami de l'École Panaméricaine Oscar Zárate, qui est lui aussi devenu auteur de bande dessinée – il a notamment travaillé avec Alan Moore, et il bosse maintenant avec Carlos Sampayo[1]. Oscar et moi avions une grande admiration pour le maniement du pinceau de Mario Fausti-

nelli, un autre italien émigré sur nos plages, avec Pratt. Hugo disait que Faustinelli lui avait mis le pinceau dans les mains. Mes commentaires sur la beauté de son dessin faisaient se hausser les épaules de Cerantonio. On souffre encore d'un certain mépris pour la bande dessinée aujourd'hui, mais c'était pire encore

Etrait d'*Ernie Pike* d'Héctor Oesterheld, et José Muñoz, sans date. Droits réservés

à l'époque. Quand il me parlait de la bande dessinée, j'avais l'impression d'être tombé amoureux d'une fille de mauvaise réputation… C'était une équivoque dramatique, qui semble aujourd'hui plutôt comique, et Cerantonio a tout tenté pour m'entraîner loin de là. J'ai notamment donné avec lui des spectacles de théâtre de marionnettes dans les faubourgs de Buenos Aires. Cerantonio m'a aussi ouvert à la peinture, au cinéma, à la poésie. Il était un maître extraordinaire, d'une infinie culture. Malheureusement, notre famille a connu des difficultés financières à cette époque et j'ai dû quitter à regret les cours de Cerantonio et de l'École Panaméricaine.

Est-ce à ce moment que vous êtes devenu l'assistant de Solano Lopez sur la série L'Éternaute, *dont la version originale est toujours inédite en français à ce jour ?*
J'allais toujours montrer mon travail à Breccia, qui vivait alors à Haedo, un autre faubourg du grand Buenos Aires. C'est lui, avec Pablo Pereyra, un autre professeur de l'École Panaméricaine, qui m'a présenté à Solano López. J'ai commencé par donner des grands coups de pinceaux prattiens sur les 50 ou 60 dernières planches de *L'Éternaute*… Solano estompait bien entendu tout ça à la gouache blanche, j'ai appris son style par la suite et je lui ai été utile… C'est grâce à cela que j'ai indirectement fait connaissance avec Héctor Oesterheld, qui était le scénariste de cette série. Il venait de quitter la maison Abril pour fonder sa propre maison d'éditions, Frontera. J'ai connu Héctor et son frère en allant porter des planches à leur bureau… Je suis donc lentement entré dans la tribu en faisant le livreur ! À dix-sept ans, Oesterheld m'a donné un premier récit d'*Ernie Pike* à illustrer. Cela correspondait à mon idéal esthétique du moment, alors inspiré de Pratt : c'était une fête pour moi de pouvoir débuter officiellement par un travail tachiste, je ne me souciais pas du tout de l'arrière-plan idéologique de cette histoire. Je ne me rendais pas compte que j'exaltais la guerre, c'était plutôt pour moi une sublimation de l'agressivité mâle adolescente. Héctor était un écrivain populaire, dans toutes les nuances du mot, il écrivait des récits humanistes, mais il avait une sorte d'amour esthétique pour les récits de guerre, sans doute parce que les conflits militaires exacerbaient selon lui les caractères humains. C'était un raconteur d'histoires génial.

Dans quelle mesure Pratt a-t-il été marqué par Oesterheld et, inversement, de quelle manière Pratt a-t-il exercé une influence sur l'inspiration d'Oesterheld ?
Le dessin de Pratt, sa manière de représenter la nature et son goût pour les costumes militaires qu'il avait

1 | Ouvrages d'Oscar Zárate disponibles en français : *Une petite mort*, scénario d'Alan Moore, éd. du Seuil, 2005 ; *Trois artistes à Paris*, scénario de Carlos Sampayo, éd. Dupuis, 2006 ; *Freud*, texte de R. Appignanesi, éd. Rivages, 2006.

connus dans sa jeunesse ont nourri l'imaginaire d'Oesterheld. Héctor disait souvent qu'il était capable d'imaginer toute une histoire rien qu'en regardant une photo d'actualité. Il agissait ainsi aussi en observant les dessins des artistes pour lesquels il écrivait : le trait de Pratt, de Breccia ou d'autres nourrissaient l'imaginaire d'Héctor d'une foule de détails sensibles propices à imaginer une histoire. Il faut en finir avec le malentendu qui prétend qu'un dessinateur se contente d'illustrer l'imaginaire d'un scénariste : il y a dans ce type de collaboration un enrichissement mutuel d'une grande subtilité qui peut conduire à la formation d'une œuvre réussie, vivante, signée par deux entités humaines distinctes, mais complémentaires et presque indissociables… On finit par trouver les mots justes pour illustrer un type particulier de dessin.

Illustration d'Hugo Pratt pour la couverture, d'un numéro *Hora Cero Extra*, date inconnue, DR

L'expérience de Frontera n'a pas duré longtemps : que s'est-il passé pour les dessinateurs argentins qui souhaitaient continuer à œuvrer dans la bande dessinée ?

Il y a eu beaucoup de rumeurs plus ou moins nettes autour de Frontera. La maison est née comme une coopérative, mais après sont apparus des désaccords entre les frères Oesterheld et les dessinateurs consacrés, l'imprimeur de l'époque faisait des tirages pirates qu'il vendait pour son compte et, à la fin, la maison a fini par couler parce que nous, jeunes dessinateurs, n'étions pas capables de maintenir la qualité de nos maîtres. On était acculés à boucler nos planches en très peu de temps : en revoyant ce que j'ai fait à ce moment-là chez Frontera, j'ai eu honte. Je suis donc redevenu l'assistant de Solano López. Mais, à la fin, le plus important pour moi à cette époque, c'était de pouvoir aider ma famille grâce à l'argent que je gagnais avec ces mauvaises bandes dessinées.

Avez-vous gardé un lien avec Oesterheld à cette époque ?

Oui, il m'a notamment donné des nouvelles à illustrer. Je me souviens être arrivé un jour dans sa belle et grande maison de Beccar, un faubourg résidentiel de Buenos Aires. Après avoir gravi les marches de l'escalier qui menait au premier étage, je suis entré dans son grand bureau, qui débordait de livres. Les murs étaient couverts de bibliothèques, et le plancher était jonché de volumes ouverts, dont les pages tournaient comme par magie doucement toutes seules, soulevées par le souffle léger du vent qui entrait par la fenêtre. C'était le printemps… Le froissement du papier ressemblait aux battements d'ailes de centaines d'oiseaux ! C'était une scène fantastique digne de Borges. Héctor, qui était en train d'écrire à son bureau, n'a pas levé la tête quand je suis entré dans la pièce. Peut-être était-il trop plongé dans son écriture. En tout cas, il a fallu que j'enjambe tous ces livres pour lui présenter mon travail. Je me souviens que c'étaient des illustrations sur la vie de Pygmées. Ce jour-là, j'avais eu le temps de fignoler, mais ce n'était pas toujours le cas, hélas !

*Auparavant, vous aviez également créé un détective qui pourrait bien être une préfiguration d'*Alack Sinner…

Oui, c'était autour de 1962 ou 1963 : Pratt a dirigé pendant un an une deuxième édition de *Misterix* où j'ai créé *Precinto 56* sur un scénario de Ray Collins (Eugenio Zappietro). Ça se passait en effet dans un commissariat de New York. Pratt était très content de mon travail. Malheureusement, le magazine n'a pas survécu longtemps à son départ…

Votre départ pour l'Europe précède l'arrivée au pouvoir de la dictature militaire : pourquoi avez-vous quitté l'Argentine ?

Dans les années 1960, nous avions lancé quelques actions militantes dans des syndicats de presse : avec quelques copains, on a tenté de créer une section syndicale. Rubén Sosa et moi avons été blacklisté par la seule maison d'éditions solvable à cette époque, Columba. Solano López était parti pour l'Europe et je suis resté sans travail pendant un an. C'est alors que

j'ai fait la connaissance d'Horacio Porreca, qui était employé par Columba et dont je suis devenu le nègre. C'était pour moi la seule façon d'être payé en faisant de la bande dessinée. Il me donnait des scénarios, je

| Première apparition en 1975 d'Alack Sinner en français © Casterman |

les dessinais et il signait seul les planches : ça lui permettait de remplir son quota pour la retraite. J'étais donc devenu un travailleur clandestin pour la firme Colomba. C'était si bien connu que quelques « amis » dessinateurs qui œuvraient également chez cet éditeur m'ont eux aussi donné des scénarios à illustrer : ils me donnaient 50 % du prix à la planche, ils signaient seuls, et *basta*. Néanmoins, je tiens à préciser que j'ai une reconnaissance éternelle et amicale pour Porreca. Heureusement, Solano est revenu de Grande-Bretagne avec une montagne de travail : il m'a repris dans son atelier, on a retravaillé ensemble, et on abattait environ quinze planches par semaine ! Solano m'a beaucoup appris et nous parlions énormément ensemble. Ma vie n'était pas malheureuse à cette époque : sur le plan personnel, je venais de me marier avec la mère de ma fille… Et pourtant la tristesse me gagnait. Je voulais faire autre chose, sans savoir exactement quoi. Il faut dire que j'avais déjà pris connaissance de l'underground américain : j'entrevoyais les possibilités nouvelles qu'offrait la bande dessinée. C'est à ce moment que mon ami Oscar Zárate est lui aussi parti pour la Grande-Bretagne et que je me suis mis à penser que l'Europe était sans doute une terre abordable pour moi. À 30 ans, j'ai quitté l'Argentine, seul – mon épouse est restée à Buenos Aires quelques mois. Je suis allé au Festival de Lucca, puis à Milan, j'ai parcouru l'Espagne franquiste et j'ai fini par m'installer à Londres, où j'ai travaillé pour les éditions IPC dans un style de commande proche de la manière de Solano López. Ce n'était pas idéal, mais ça me permettait de vivre de la bande dessinée. Ma femme m'a rejoint, et notre fille Barbara est née en novembre 1973. Hélas, mon épouse avait le mal du pays, et nous avons divorcé. Je suis resté encore un an à Londres, dans une communauté hippie où j'ai beaucoup appris. Sans-papier, j'ai finalement dû quitter Londres pour rejoindre l'Espagne, et rencontrer un écrivain qui m'avait été recommandé par Oscar Zárate : Carlos Sampayo ! Il sortait demi-vivant de la pub… On s'est retrouvés à Barcelone, et non seulement nous avons tout de suite sympathisé mais, en plus, on a immédiatement commencé à imaginer Alack Sinner ! Sans un sou, on a débarqué au Festival de Lucca de 1974… On a montré notre projet à divers éditeurs. Fiorenzo Ivaldi voulait nous acheter la propriété intellectuelle de la série. On a évidemment refusé, et on est rentrés bredouilles en Espagne. Un peu plus tard, on est retournés à Milan, pour rencontrer l'équipe de *Alterlinus*. On vivait à Brescia, à 80 kilomètres de Milan. C'est Marcello Ravoni qui nous a servi d'intermédiaire dans cette négociation. *Alack Sinner* a commencé à

paraître dans *Linus* et on a pu manger à nouveau. Avec Carlos, on se voyait tous les jours pour travailler sur notre personnage. Par la suite, je suis évidemment resté en Europe pour des raisons politiques : mon ex-femme et ma fille se sont elles-aussi à nouveau expatriées à ce moment-là. Je vis donc en Europe, sur la terre de mes ancêtres, depuis trente-cinq ans.

Vous publiez chez Futuropolis en janvier 2008 le premier volume d'une biographie de Carlos Gardel, qui a vécu un parcours totalement inverse du vôtre, en quittant la France très tôt pour s'installer en Argentine…

Chanteur de tango à l'aura mythique, Carlos Gardel est le symbole de l'enfance et de la jeunesse de mes parents. À travers cette histoire que je fais avec Carlos, c'est un rêve de résurrection du passé idéalisé de l'Argentine que je tente de réaliser. C'était la naissance du tango narratif, la grande époque de la radio, l'apparition du cinéma sonore. Et Gardel triomphait dans tous ces médias ! Il faut dire que le tango résume assez bien l'incroyable métissage que représente l'Argentine : cette musique est le produit d'un brassage culturel et ethnique très complexe, qui trouve ses origines aussi bien en Afrique qu'en Pologne et en Italie… Je me suis entouré de documentation pour ce livre : j'ai sur ma table à dessin des magazines des années 1920 et 1930 qui sont en train de tomber en poussière… Et je bosse sur papier, pour le papier !

En préparant l'exposition consacrée à l'École de Buenos Aires que produit le Festival international de la bande dessinée, vous vous êtes replongé dans l'histoire de la

| *Carlos Gardel* planche 10 de Carlos Sampayo et José Muñoz, 2008 © Futuropolis |

| *Carlos Gardel* planche 14 de Carlos Sampayo et José Muñoz, 2008 © Futuropolis |

| *Carlos Gardel* planche 7 de Carlos Sampayo et José Muñoz, 2008 © Futuropolis |

bande dessinée argentine : cette immersion dans vos lectures de jeunesse a-t-elle eu une influence sur la réalisation graphique de la biographie de Carlos Gardel ?
Oui, et d'une manière qui m'a rempli de plaisir ! Certains personnages de mes maîtres anciens se sont présentés dans les scènes de foules de mes dessins, comme pour appuyer le brassage de la ville du tango. Je ressens la présence de cette époque. Dans ce travail, je fais moins de tâches et plus de dessins au trait : je m'efforce de faire des lignes, je suis donc moins pictural et par conséquent plus descriptif. Je danse avec le passé, cela me permet d'évoluer sur Buenos Aires avec mes outils psychiques et graphiques : c'est un chemin passionnant… Comme la vie ! ■

Propos recueillis par Benoît Mouchart en novembre 2007 à Paris.

La bande dessinée au fil du rasoir

Jacques Samson

Sans doute parce qu'il n'a pas été autant banalisé et plébiscité par l'usage que la couleur, le noir et blanc en bande dessinée s'impose encore souvent par ses propriétés d'abord picturales. Mais il s'impose aussi par l'anomalie qu'il peut représenter face au tout-venant d'une production qui, hors le corpus asiatique et les strips quotidiens ou hebdomadaires, ne lui accorde toujours qu'une mince proportion de ce qui se publie sous cette dénomination.

Comme cela apparaît aussi avec évidence dans les arts plastiques, le dessin en noir et blanc (fusain, encre de chine, lavis, gravure, etc.) garde un fond austère ou quasi expérimental qui le confine à une diffusion plus confidentielle que la peinture ou même les dessins colorés (pastels, aquarelles, etc.). On connaît pourtant à nombre de peintres une activité picturale en noir et blanc qu'il serait injuste de limiter aux croquis et ébauches préliminaires de leurs œuvres majeures. Bref, sans même prendre en considération le monde du cinéma ou celui de la télévision – qui oserait aujourd'hui proposer aux grandes chaînes des émissions en noir et blanc ! –, il est toujours aussi difficile de faire accéder le noir et blanc au statut de mode d'expression à part entière. En dépit de l'opiniâtreté et de l'atypisme de la démarche des dessinateurs qui s'y adonnent, cela n'empêche heureusement pas certains d'entre eux d'accéder à la notoriété et à la reconnaissance, comme c'est le cas de l'Argentin José Muñoz – qui lui a d'ailleurs consacré la presque totalité de son œuvre.

| Planéité du noir et blanc In *Viet blues*, « Scintille, scintille », © Casterman, 1986 |

Il ne suffit certes pas d'évoquer cette préférence de Muñoz envers le noir et blanc pour caractériser un tant soit peu son univers, puisqu'elle révèle autant une motivation graphique personnelle qu'un désir d'aborder la bande dessinée de manière non conventionnelle, et ce, au risque de ne toucher qu'un lectorat modeste. À l'évidence, le choix du noir et blanc n'est pas chez lui une option parmi d'autres, il porte le défi de raconter des histoires *d'abord en noir et blanc*, c'est-à-dire non seulement de faire tenir ses histoires dans le noir et blanc, mais de leur injecter de toutes parts du noir et blanc. Ce qui traduit en quelque sorte un pacte d'écriture « idiolectal », une appropriation de la bande dessinée *à travers le noir et blanc* que bien peu de dessinateurs endossent avec une rigueur comparable à la sienne. Élève d'Alberto Breccia et d'Hugo Pratt, à l'École panaméricaine d'art de Buenos Aires, Muñoz a fait ses classes auprès de maîtres du noir et blanc pour qui la bande dessinée s'est tôt affirmée comme un art aux potentialités illimitées et certainement aussi exigeant et gratifiant que les autres. Ce mélange d'audace et d'indépendance qui a été le leur, et que Muñoz prolonge et enrichit depuis nombre d'années avec son « complice » Carlos Sampayo, ils l'ont transmis à travers leurs œuvres à des lecteurs aussi impatients qu'eux-mêmes de voir la bande dessinée s'affranchir des carcans qui ont longtemps pesé sur elle. Ce n'est d'ailleurs pas le moindre de leurs mérites que d'avoir contribué à sensibiliser des générations de lecteurs à des univers plastiques et thématiques souvent inédits ou même inso-

lites, en plaçant la préoccupation du lecteur moins dans la recherche – sans doute louable – de certains canons de lisibilité que dans le fait de compter sur son concours inspiré.

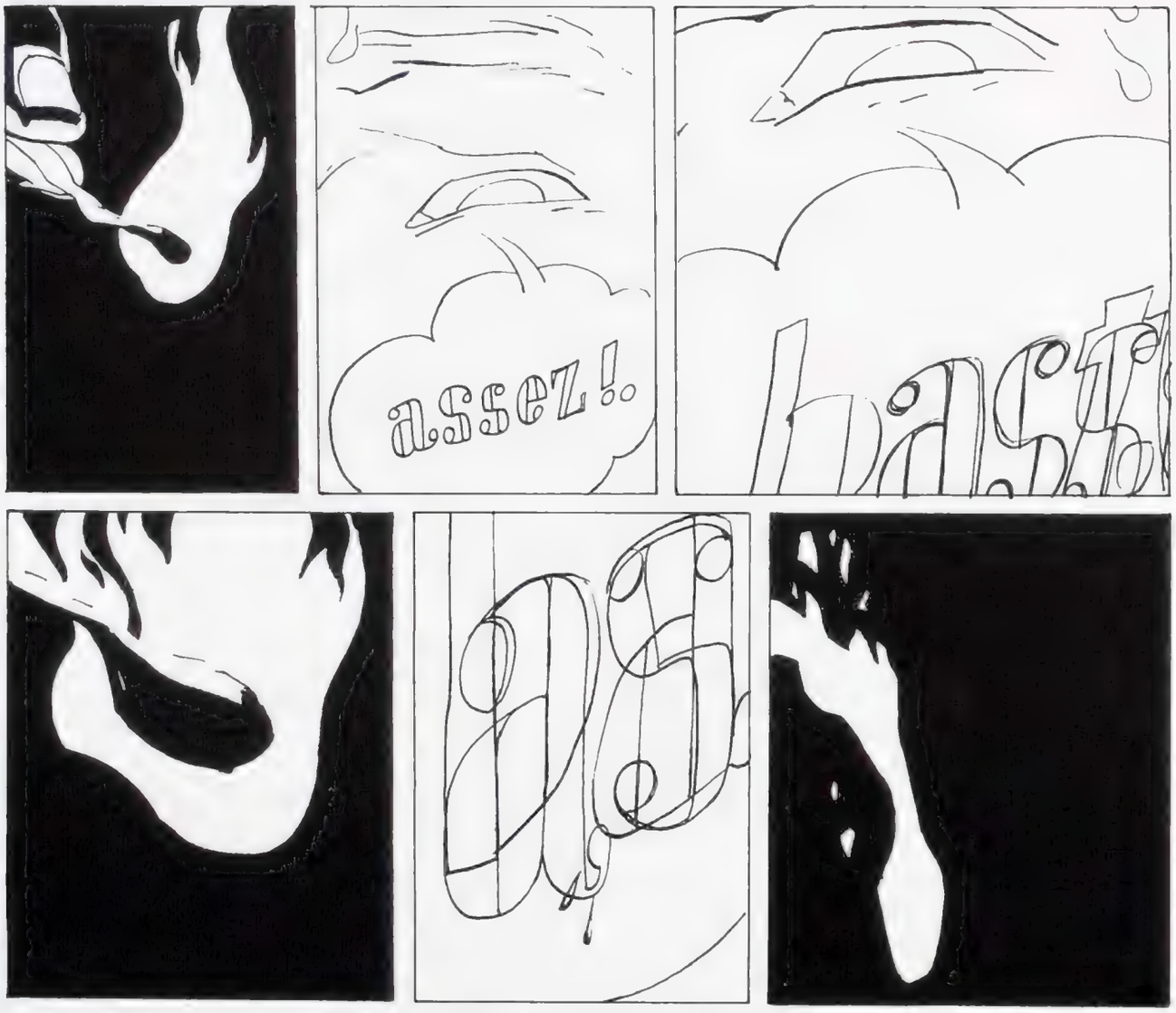
Couleurs du noir et blanc

Dans un texte passablement ancien, Pascal Bonitzer observait à propos du cinéma d'Antonioni, et particulièrement de son œuvre en noir et blanc : « *Antonioni est peintre en ce que pour lui le noir, le blanc, le gris, les diverses couleurs du spectre, ne sont pas seulement des facteurs ornementaux, atmosphériques ou émotionnels du film, mais de véritables* idées, *qui absorbent les personnages et les événements* »[1]. Cette manière de voir la plasticité du noir et du blanc comme l'expression d'« idées » au service d'un univers thématique me semble convenir parfaitement à la démarche de Muñoz. Et d'abord, parce que les tracés et les coulées pleins de fougue de son noir et blanc laissent voir un geste graphique, d'ailleurs clairement revendiqué, aux antipodes de tout effet « naturaliste ». Muñoz ne cherche pas tant à copier le monde qu'à lui associer un propos inséparable de l'image qu'il en donne. Puisqu'il ne s'exprime pas en demi-teintes, son graphisme n'a qu'un souci modéré du mimétisme ; il n'est pas en quête d'une vérité d'êtres et de choses conforme au pacte réaliste, mais entend plutôt les faire émerger de formes d'abord senties comme vraies. Par exemple, bien que son travail paraisse toujours documenté, il traduit un attachement au réel qui ne s'enferme pas dans une vision documentaire. Si la présence du monde est visible et lisible dans nombre de ses détails – géographiques, sociologiques, historiques, politiques, etc. –, elle demeure toujours à la frange de l'insituable, nulle part ailleurs que dans le monde du livre. Ce sont des signes, d'abord et toujours, nombreux et choisis, qu'il offre tels quels au regard du lecteur, et non des états figés de monde, comme le montre sa représentation de la mégapole américaine saisie dans le tohu-bohu de ses langues, de ses musiques et de son affichage dissonants. Une certaine idée de l'Amérique prend forme sous les stries et compacités nerveuses de son dessin. Pour absorber le lecteur dans la marche effrénée de cette ville et surtout rendre perceptibles les bourdonnements de son urbanité, Muñoz use de peu de tableaux d'ensemble, optant plutôt pour des vues fragmentaires dispersées dans le désordre des récits, à l'image des brèves œillades que l'on jette de tous côtés quand on se sent plus ou moins perdu dans un lieu de passage. Ce montré est à saisir tel quel, *in situ* dans la page, sans didactisme. On y trouve donc peu d'images emblématiques mais, en revanche, beaucoup d'effets de synesthésie, car la bande dessinée a pour vocation chez Muñoz d'exprimer d'abord un univers de perceptions et de sensations filtrées par la subjectivité. Enfin, il n'y a pas de couleur locale dans cet univers : s'il faut suivre pas à pas des personnages immergés dans l'hyper-cité, adopter leur parcours et leur point de vue, transiter avec eux, il ne saurait être question de calquer le trajet touristique. Avec cet excédent de « picturalité » qu'il porte en lui, le noir et blanc peut certes servir de rempart à cette tentation.

| Noir et blanc/Black & White In *Viet blues*, « Viet blues », © Casterman, 1986 |

Bien qu'il soit figuratif, le graphisme de Muñoz est souvent prompt à se fondre dans des notations quasi « abstraites », allégées et presque purgées de leur visée

1 | Pascal Bonitzer, *Décadrages – Peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma/éditions de l'Étoile, Paris, 1985, p. 97 (souligné dans le texte).



| Quasi-abstraction In *Alack Sinner, flic ou privé*, « Souvenir 1 », © Casterman, 1983 |

narrative, ainsi que le montrent les très gros plans, les cassures d'échelle ou les violents décadrages qui pullulent dans ses albums. Les enjeux narratifs ne sont jamais loin du tracé qui les porte à la vue, y compris dans ces fréquents décrochages visuels. Le langage pictural de Muñoz ne cherche pas plus à faire corps avec le réel qu'avec sa représentation ; il aime s'afficher avec impudeur et soutenir une idée toute subjective, « floutée » dirais-je, de la réalité[2]. Cela se voit aussi dans les faciès et les corps des personnages émergeant d'un composé expressif de taches et de lignes, assemblé aussi diversement et distinctement que s'il s'agissait d'idéogrammes dénominatifs. Faune grotesque hantant le pourtour d'un cauchemar jamais tout à fait attesté ni infirmé dans le récit. C'est peut-être quelque chose de cet ordre qu'exprimait un Alack Sinner plus perplexe que jamais, au cœur d'une intrigue trouée à souhait : « *Je rêvai systématiquement, jusqu'à ce que je me mette à rêver que je rêvais.* »[3]. À travers cette tension de tous les instants du graphisme, ce qui traverse le récit de part en part, c'est une idée plus forte que le sens et qui dégage du trait une vérité esthétique aussi forte que l'histoire elle-même. Certains personnages principaux (la Sophie et le Pepe des débuts, le Joe du bar éponyme ou l'Esther du *Croc du serpent*[4], pour ne mentionner que ceux-là) ainsi que la plupart des personnages secondaires, promènent des « tronches » qui comptent au nombre des attributs visuels par quoi l'on se convainc que, dans ce monde-là, « l'habit fait le moine ». Un fardeau de gravité et de déterminisme accable l'univers de Muñoz et Sampayo. Et cela donne à penser que, si le libre-arbitre y trouve place, ce n'est assurément que pour faire contrepoids à la fatalité qui se dévoile plus qu'ailleurs peut-être.

Une forme d'absorption dans le noir et blanc se fait également sentir dans la façon immersive de mener les histoires. Alors que le graphisme remplit d'ordinaire une fonction structurante, unifiante et souvent même « clarifiante » par rapport au récit, il sert chez Muñoz un mouvement d'« entropie » déployant une trame qui ne paraît progresser qu'à mesure du désordre qu'elle porte en elle. Cette impression quasi permanente de chaos tire parti des disparités prononcées du noir et du blanc qui soutiennent des valeurs souvent nomades et contingentes dans le jeu d'identification des matières et des formes. Jouant d'une palette graphique riche en variations fortement

contrastées (plein-vide, concision-redondance, netteté-brouillage, compacité-légèreté, épaisseur-minceur, etc., et parfois même modelé-aplat comme dans certaines scènes fantasmées de « Constancio et Manolo »[5]), Muñoz ne craint pas de donner libre cours à une certaine hétérogénéité graphique qui exacerbe la perception même du tracé. Cet usage personnel du noir et blanc souligne d'emblée ce qui tranche et oppose, comme sur le fil du rasoir, plutôt que ce qui complémente ou harmonise, en conformité avec des récits cristallisant d'irréconciliables dichotomies

| Décadrages In *Le bar à Joe*, « Pépé l'architecte », © Casterman, 1981 |

comme les oppositions ethniques (les couleurs de peau y sont rendues avec virtuosité), les antagonismes de classe ou des différends sociaux ou personnels vécus sur le mode d'une lutte pour la survie ou d'un combat de résistance. Les points d'articulation les plus sensibles du récit, les nœuds dramatiques paraissent s'affoler dangereusement, comme si pesait sur l'histoire la menace d'un dénouement synonyme de sa propre extinction. Ce monde instable forme à lui seul son sens et sa logique. Il n'y a pas de psychologie, pas de « compréhension » qui vaille, pas de saisie d'ensemble possible pour ces personnages qui ne connaissent souvent du réel que la précarité d'une existence solitaire et rebelle. Même si elles existent, l'amitié et la solidarité relèvent souvent d'un périlleux corps à corps. Tout le cycle de Sophie, plusieurs récits impliquant Alack Sinner et même le très bel hommage à Billie Holiday[6] apparaissent comme des mises en scènes de formes haletantes, taillées à l'emporte-pièce et magnifiées par le noir et blanc, où l'émotionnel supplante souvent le narratif. Plus on avance dans le temps de l'œuvre, et plus cette turbulence mène vers un délitement du monde touchant jusqu'à la substance graphique ; l'incarnation dessinée d'un Alack Sinner, par exemple, y tend de plus en plus vers l'informe, et l'inesthétique même. Il est ironique, en tout cas, de voir cet agrégat de lignes disloquées et frémissantes qui lui sert de tête dans *L'affaire USA*[7], affirmer tout net : « *Je suis un héros* [...] *J'ai rajeuni...* » Le ridement attaquant la peau de son visage, comme d'ailleurs celle de son ami Nick, également sexagénaire, est autant peut-être qu'un signe de vieillissement (à l'instar des auteurs de la série), un rappel complice de sa nature linéale, car il ne paraît ressembler finalement à rien de plus qu'à un personnage dessiné. D'où son incomparable puissance imaginaire.

Formes du noir et blanc

La fascination de Muñoz et Sampayo pour toutes sortes de formes du mouvement, en particulier les flottements et les remous, correspond à une approche baroque de la bande dessinée, où la plasticité du noir et blanc joue un rôle de premier plan dans la quête de dramatisation formelle dont leurs récits font l'objet. Il s'agit fondamentalement d'ancrer le lecteur dans l'agitation d'un monde sans direction – à proprement parler *insensé* –, de lui communiquer cette frénésie de l'errance, de l'« embarquer »[8] au sens où il ne saurait accéder à l'histoire qui lui est racontée sans une trajectoire immersive à travers les images allant jusqu'à lui faire parfois même éprouver une sensation d'égarement. Or l'évocation de ce chaos ne saurait mécaniquement résulter d'un montage purement cinétique, aussi raffiné et spectaculaire puisse-t-il être, car cela

2 | Dans *L'Affaire USA*, à la requête de sa fille le priant de mettre ses lunettes pour lire le journal, Alack Sinner répond : « *Je ne m'en sers pas tout le temps : j'aime le brouillard.* » (Casterman, 2006, p. 69.)

3 | Alack Sinner, *Viet blues*, Casterman, 1986, p. 19.

4 | En collaboration avec Jerome Charyn, Casterman, 1997.

5 | *Alack Sinner, flic ou privé*, Casterman, 1983.

6 | *Billie Holiday*, Casterman, 1991.

7 | Déjà cité, 2006.

8 | À la toute fin des *Ailes du désir* (1987) de Wim Wenders, le vieux comédien Curt Bois, auquel a été confiée la personnification d'Homère, achève un long monologue avec cette phrase à la fois simple et mystérieuse : « *Nous sommes embarqués...* »

équivaudrait à le dépouiller de sa « gravité » politique – une manière de dépendance à l'aspect terre à terre des choses. S'il est toujours très attentif au travail des formes, Muñoz ne sacrifie jamais au formalisme. Bien que la sensation du qui-vive soit aussi primordiale à ces récits que l'air à la vie, des dislocations temporelles s'y font aussi fréquentes que l'agitation pure, dans une sorte d'arythmie suggérant une avancée par à-coup. Pour lui, la manière idéale de restituer le mouvement à la limite souvent d'une cacophonie de paroles de chansons en pleine dérive autour des personnages et des bulles de texte. Ces atmosphères *cool* et les situations nocturnes auxquelles elles prêtent sont riches d'évocations pour le lecteur, qui peut y sentir aussi bien les effets d'un régime narratif fleurant l'improvisation que les humeurs anticonformistes ou libertaires souvent associées à la fréquentation du jazz.

| Cacophonie ambiante In *Histoires amicales du bar à Joe*, « Il bar », © Casterman, 1987 |

in progress – ou plus précisément de le *re*-situer, de trouver le site qui lui est propre dans tel ou tel contexte narratif –, c'est de le mettre en marche dans l'imagination du lecteur. Aussi la contribution subjective de celui-ci est-elle un élément clé de cette recherche d'effets, à telle enseigne que, plus la scansion des images se fait dysharmonique et discontinue, plus elle contient des moments d'apnée et des trous, et plus cet imaginaire du désordre et de la surabondance trouve à se manifester. D'où cette préférence marquée pour les représentations syncopées, hachées et exubérantes – excavant ses motifs d'un noir et blanc nerveux et incisif – plutôt que pour celles induisant des cadences plus progressives et ordonnées. Ces choix formels vont d'ailleurs de pair avec la passion de nos auteurs pour le jazz et le blues, qui imprègne nombre de leurs pages d'une résonance *offbeat* tout à fait appropriée à leur univers. Le cadre domestique d'Alack Sinner ou le fameux bar à Joe qu'il fréquente assidûment, par exemple, imposent leurs tissus d'ambiances musicales, Mais la plasticité du noir et blanc est également au cœur d'une expérience de transmutation de formes typiquement baroque. Parce qu'il est sensible à la réversibilité du noir et blanc (le noir prenant la place du blanc, et vice versa), le graphisme de Muñoz cultive les échanges « dermiques » entre le pourtour des objets dans un même voisinage, dans le but d'exténuer encore plus la sensation du réel. Comme les dessins figurent aussi bien dans la page en tant que contenus *de* quelque chose que contenus *dans* quelque chose, ils partagent dans le graphisme noir-blanc un fond commun duel, des deux bords d'une mince ligne de partition entre intérieur et extérieur, qui favorise parfois des transferts de formes. De tels jeux de réversibilité font en sorte que la représentation du monde extérieur *s'internalise* à travers les personnages, tandis que leur univers intérieur *s'externalise* dans le monde. Autrement dit, le tissu objectif du réel paraît trans-

9 | « Au fond de l'Hudson », *Nicaragua*, p. 27.

muté dans la perception subjective des personnages. Et comme la recherche d'un monde objectivé ne coïncide pas avec la thématique des albums de Muñoz et Sampayo, la permutabilité dont on parle ici sert parfaitement leur propos. Ainsi, on pourrait dire que ce qui est donné à la lecture résulte d'emblée d'une sorte de pré lecture, celle d'un personnage comme Alack Sinner ou d'un « grand imagier » qui se serait commis, au même titre que les personnages, dans les événements que l'histoire relate. *L'affaire USA* rend bien compte de ce phénomène à travers les nombreuses adresses au lecteur qu'elle recèle. Dans d'autres œuvres, bien que souvent non-explicite, ce phénomène n'en reste pas moins fréquent. On pourrait d'ailleurs concevoir globalement les histoires d'Alack Sinner comme la relation d'événements vécus dans un état de demi-jour ou de demi-sommeil, où le noir et blanc apparaissent conjugués comme ombre et lumière même, dans le balancement autour d'un axe, lui-même toujours en mouvement. Il se peut que la planéité et la mutabilité du noir et blanc aillent de pair avec certaines propriétés tachistes du dessin de Muñoz. Le flirt avec la tache, l'informe et l'indistinct constitue un rappel incessant de la précarité des mondes fictionnels qui sont les siens. Comme le rappel aussi de la grande fragilité morale des personnages, non parce qu'ils refuseraient toute forme de morale, mais parce qu'ils en craindraient les contours trop nets et les effets trop pesants de radicalité. Sans qu'il soit possible de la rattacher à quoi que ce soit dans le contexte où elle apparaît, une petite phrase contenue dans une bulle pensée émanant d'un figurant coiffé d'une casquette arborant l'inscription « Comic Hat » résume éloquemment ce dont il est question ici : « *Mais le dessin est-il à l'intérieur ou à l'extérieur du trait ? (Il pense)* »[9]. Puisque Muñoz en tire un trait d'ironie, cela prouve, s'il était besoin, que cette préoccupation est tout à fait présente dans sa pratique et qu'elle en recoupe d'autres internes au processus de création.

Dans un semblable ordre d'idées, une anecdote me permettra de conclure cette partie. Dans *Vivre sa vie* (1962) de Jean-Luc Godard, un personnage masculin raconte à Anna Karina comment une petite fille de huit ans a décrit l'animal que, dans un questionnaire, elle a prétendu préférer entre tous : « *La poule est un animal qui se compose de l'extérieur et de l'intérieur ; si on enlève l'extérieur, il reste l'intérieur ; quand on enlève l'intérieur, alors on voit l'âme.* » Cette petite histoire exprime bien l'idée d'un dedans et d'un dehors des choses dans le réel, à l'image d'une perception fantasmée du corps humain, par exemple, où la peau contiendrait tout autre chose que ce montrent les planches anatomiques. Le dessin de contour évoque aussi de façon intéressante cette idée, paroxystique dans le noir et blanc, voulant que la répartition d'un intérieur et d'un extérieur assure la transmutation du trait graphique en une sorte de peau. En ce sens, et si l'on me permet le recours à une imagerie poétique : l'âme d'Alack Sinner – en tant que figure emblématique de l'œuvre de Muñoz – prendrait corps dans une peau d'atmosphères, hypersensible et tendue à l'extrême, enveloppant le monde presque sans sommeil qu'il habite et où il déambule sans relâche. On sait bien, en effet, que ce personnage n'est pas un héros, guère un protagoniste, et que le récit circule à peine à travers sa personne (certaines histoires qui portent son nom ne le montrent quasiment pas). Il a été tour à tour policier, détective, chauffeur de taxi, et même un temps rien de plus qu'une sorte de vagabond. S'il est un vecteur narratif, il ne l'est pas au sens où on l'entend généralement en bande dessinée. Plutôt que de porter l'histoire, il transmet ses aléas à travers les

| « *Mais le dessin est-il à l'intérieur ou à l'extérieur ?* » In *Nicaragua*, « Au fond de l'Hudson », © Casterman, 1988 |

caractéristiques mutables de son anatomie graphique. La substance du dessin de Muñoz s'y trouve tout particulièrement concentrée, comme aussi dans la « peau » de « Sophie Comics » à ses débuts. Ce qui vaut pour une certaine conception des histoires est à la ressemblance, on s'en doute, d'une certaine idée de la vie.

Rencontre avec une subjectivité

Nombre d'histoires de Muñoz et Sampayo paraissent émaner du noir et blanc, de la substance dessinée, plutôt que d'un modèle narratif dont elles seraient l'un des avatars et qui servirait d'assise à l'élaboration

| Réversibilité du noir et blanc In *Le bar à Joe*, « Ella », © Casterman, 1981 |

graphique ; c'est le cas, par exemple, de « Sophie Going South »[10], « Città oscura »[11], « Souvenir 1 »[12], « La vie n'est pas une bande dessinée, baby »[13] ou encore « Petits desseins »[14]. Nous avons affaire ici à une bande dessinée qui échappe à peu près totalement à la notion de genre, même si elle flirte allègrement avec certaines formes de ce qu'on appelle le « polar ». La situation dans laquelle se trouve le lecteur de ne pouvoir compter, *a priori*, sur une sorte de « mode d'emploi » préexistant à ces histoires sollicite plus qu'ailleurs sans doute une participation active de sa part. D'une certaine manière, il doit entrer en phase avec le parcours de création des auteurs en même temps qu'il les lit, ce qu'expri-me assez bien, me semble-t-il, cette formule de l'écrivain québécois Jacques Poulin : « *Un roman, pour moi, c'est une œuvre inachevée où toutes sortes de choses restent en suspens et en désordre.* [...] *Et c'est le lecteur qui* [...] *achève le travail de l'écrivain.* »[15]. On pourrait en dire autant des œuvres qu'Umberto Eco désignait jadis comme « ouvertes »[16], et dans la mouvance desquelles prend place la démarche de Muñoz et Sampayo. Si les histoires citées plus haut relatent bien un parcours d'aventures, il relève autant de *l'aventure picturale* que de cette chose – souvent insituable dans leur cas – qui est une histoire. Rares sont les œuvres qui donnent aussi intensément au lecteur le sentiment de sa propre présence à l'acte de lecture et qui, par conséquent, valorisent un rôle – souvent négligé mais irremplaçable – dans le statut d'un art qui, quoi qu'on en dise, ne peut prétendre se passer de cette sorte de lecteurs. Est-il besoin de le rappeler, il n'est pas de bandes dessinées sans lecteurs, et parmi ceux-ci certains sans doute que la passion du dessin ou de l'écriture habite déjà. Du reste, même s'il ne demeure jamais que lecteur, il ne fait nul doute à mes yeux que « [...] *celui qui regarde "réitère en pensée la prouesse imaginative accomplie par l'artiste"* »[17]. Envisagé de cette manière, l'art en général apparaît comme un bien commun associant beaucoup plus étroitement qu'on l'imagine ceux qui le pratiquent et ceux qui le fréquentent. Cette idée me semble au cœur de la démarche de Muñoz qui ne ménage pas ses efforts pour impliquer intimement le lecteur dans son travail. Cela se mesure notamment à la manière dont sa propre présence de créateur se trouve affirmée dans ses œuvres, non pas en termes d'autoreprésentation[18] mais en tant que subjectivité artistique pleinement assumée.

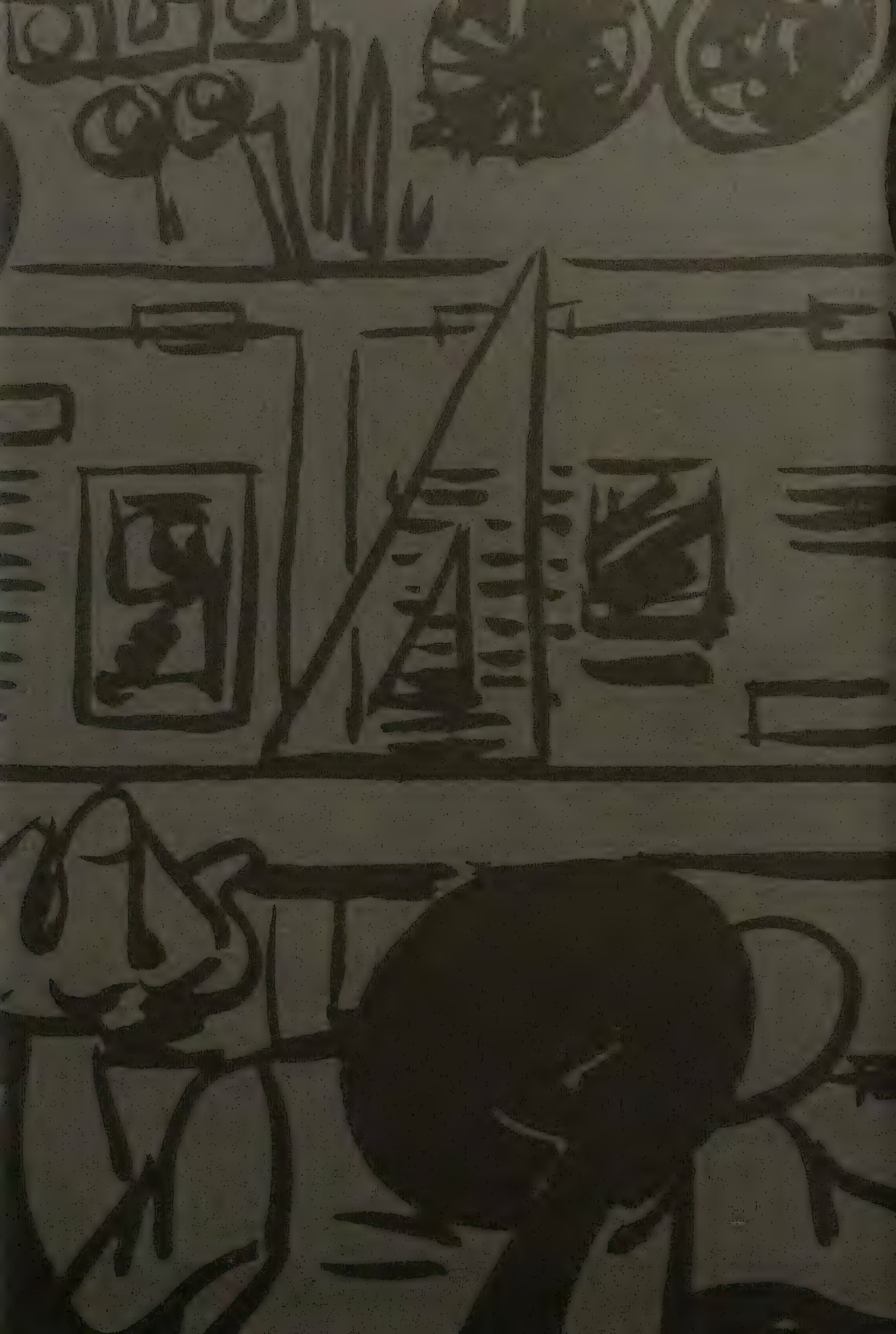
Comme on l'a déjà noté, l'art de Muñoz laisse voir une malléabilité et une planéité qui accentuent délibérément sa nature picturale, à l'opposé de la tendance la plus répandue en bande dessinée qui recherche plutôt, par rapport à la lecture, une certaine transparence du

10 | *Sophie Comics*, Futuropolis, 1981.
11 | *Alack Sinner, flic ou privé*, Casterman, 1983.
12 | *Idem.*
13 | *Alack Sinner, Viet blues*, déjà cité.
14 | *Histoires amicales du bar à Joe*, Casterman, 1987.
15 | Revue *Nuit Blanche*, Québec, automne 1991.
16 | *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (seconde révision 1971).
17 | Daniel Arasse (citant E. Gombrich), *Le sujet dans le tableau*, Champs/Flammarion, Paris, 1997, p. 53.
18 | Ce cas de figure existe bien entendu, notamment dans « La vie n'est pas une bande dessinée, Baby » (*Viet blues*, déjà cité).

matériau dessiné tributaire de conceptions plus académiques du réalisme. Son graphisme creuse assez peu l'espace, préférant au dégagement de plans par la profondeur les jeux de surface où les contours se font plus incertains, plus labiles, et par là, les impressions d'ensemble plus floues. Cela est bien sûr compatible avec l'ambivalence émotionnelle qui prévaut dans les histoires. Plus l'œuvre avance dans le temps, et plus cette tendance s'affirme. Dans un album comme *L'affaire* USA, le pinceau gras est partout présent, tandis que la ligne se fait de plus en plus grêle et la blancheur du papier plus envahissante. Mais il n'y a pas que ce tachisme qui souligne la planéité du dessin. Une façon disparate et changeante de composer les plans, une mise en risque de la ligne perceptible notamment dans les visages, un parcours souvent discontinu de case à case renforcé par la fréquente déconnexion des bulles de dialogue d'avec les personnages qui les prononcent, une manière de casser le récit au moyen de l'aparté, tout cela crée le sentiment toujours très présent de la bande dessinée, un peu comme chez Godard ou dans certains films de Truffaut ou Resnais, par exemple, la sensation du cinéma n'est jamais très loin. Muñoz dessine des bandes dessinées, c'est son moyen d'expression majeur, et il aime à le rappeler, comme Cézanne aimait à ramener sans cesse son travail à la réalité du tableau. Il n'y a rien là de frivole ou d'inconséquent. Il existe bel et bien, en bande dessinée, une réalité picturale à laquelle correspond une émotion spécifique, à la fois distincte de la réalité des histoires et indissociable du plaisir que l'on prend à s'y plonger, et sans doute aussi nécessaire et convaincante que la réalité des émotions et des sentiments que nous partageons tous en lisant des livres.

Il n'y a pas l'once, chez Muñoz, d'une coquetterie savante – proche d'une certaine attitude que l'on dirait postmoderne – mais une conscience acérée de la relation intersubjective que constituent la création et la lecture d'une bande dessinée. Tout entier, il est dans l'idée que l'art pousse à une rencontre (thème fréquent dans les films d'Almodóvar par exemple), et que pour que cette rencontre puisse avoir lieu, il ne faut pas renoncer à densifier le territoire qui la concrétisera. À la différence d'une pratique de la bande dessinée qui cherche à effacer cette intersubjectivité en la transcendant dans le pur objet fictionnel, l'art de Muñoz valorise tout ce qui la fait exister aussi bien sur le plan narratif que sur le plan pictural. Sur les sentiers souvent inexplorés empruntés avec un créateur de la trempe de Muñoz, le lecteur n'a pas à se fondre dans ses pas pour s'abolir en quelque sorte, se sachant bien au contraire conscient d'aller au devant d'une subjectivité différente de la sienne. Avec l'art, rien ne vaut le bonheur de cette sorte de contact intime avec l'Autre, matérialisé dans les configurations complexes d'une œuvre. J'ai du mal à m'enlever de l'idée que cet avènement intersubjectif ne soit pas indissociablement lié à la pratique généreuse et inventive du noir et blanc de Muñoz. Du reste, il se peut fort que l'invention du personnage d'Alack Sinner – un motif insistant comme une obsession davantage qu'une figure – en tant que fil conducteur d'une part importante de sa production, ne soit pas indifférente à cette idée. S'il n'est finalement dans cette œuvre qu'une sorte d'« entremetteur » poussant à des rencontres, qu'un rôdeur incapable de « fixer » quoi que ce soit dans le monde tourbillonnant qui l'environne – et surtout pas des certitudes –, c'est peut-être pour mieux nous rappeler qu'un auteur (souvent bicéphale) en assume la pleine et entière subjectivité, au-devant de nous, lecteurs. En nulle manière comme en nulle matière, l'univers de Muñoz ne saurait prétendre à une quelconque objectivité. Le tragique et l'ironie y sont trop présents. Et la motilité comme la diversité de son graphisme en sont peut-être les meilleurs indices. ■

| Graphisme baroque In *Alack Sinner, flic ou privé*, « Città oscura », © Casterman, 1983 |



Cestacopolis

Tous les lecteurs de Florence Cestac savent-ils qu'avant d'être dessinatrice, elle a été libraire et éditrice de bande dessinée ? Sans doute pas. Après vingt-cinq ans d'une production placée sous le double signe de l'humour et de l'autobiographie, elle aborde dans *La véritable histoire de Futuropolis* (éditions Dargaud) l'épisode fondateur de sa carrière artistique, qui se trouve être également un des moments-clés de l'histoire de l'édition française de bande dessinée. Il nous a semblé opportun de revenir avec elle, et quelques témoins privilégiés, sur une époque et une aventure éditoriale hors du commun, qui aura installé de manière définitive la notion d'auteur dans le champ de la bande dessinée franco-belge. ■

« Mettre l'auteur en avant » 64
entretien avec Florence Cestac par Christian Rosset et Jean-Pierre Mercier

Histoire(s) de Futuropolis 76
Christian Rosset

Mickson travesti [récit complet] 84
Florence Cestac

Une histoire de Livres 86
Etienne Robial

Je me souviens de Futuropolis 90
Jean-Pierre Dionnet

Passage des Écoliers 93
Jean-Christophe Menu

Une façon de vivre 96
Philippe Ghielmetti

Promenades gourmandes chez Futuropolis 98
Dominique Dupuis

C'était comment une journée chez Futuropolis Diffusion ? 100
Sylvain Insergueix

Une seule image 102
Edmond Baudoin

Les combattants de la nouvelle culture 104
Philippe Druillet

La « collec » qui rend fou [récit complet] 106
Florence Cestac

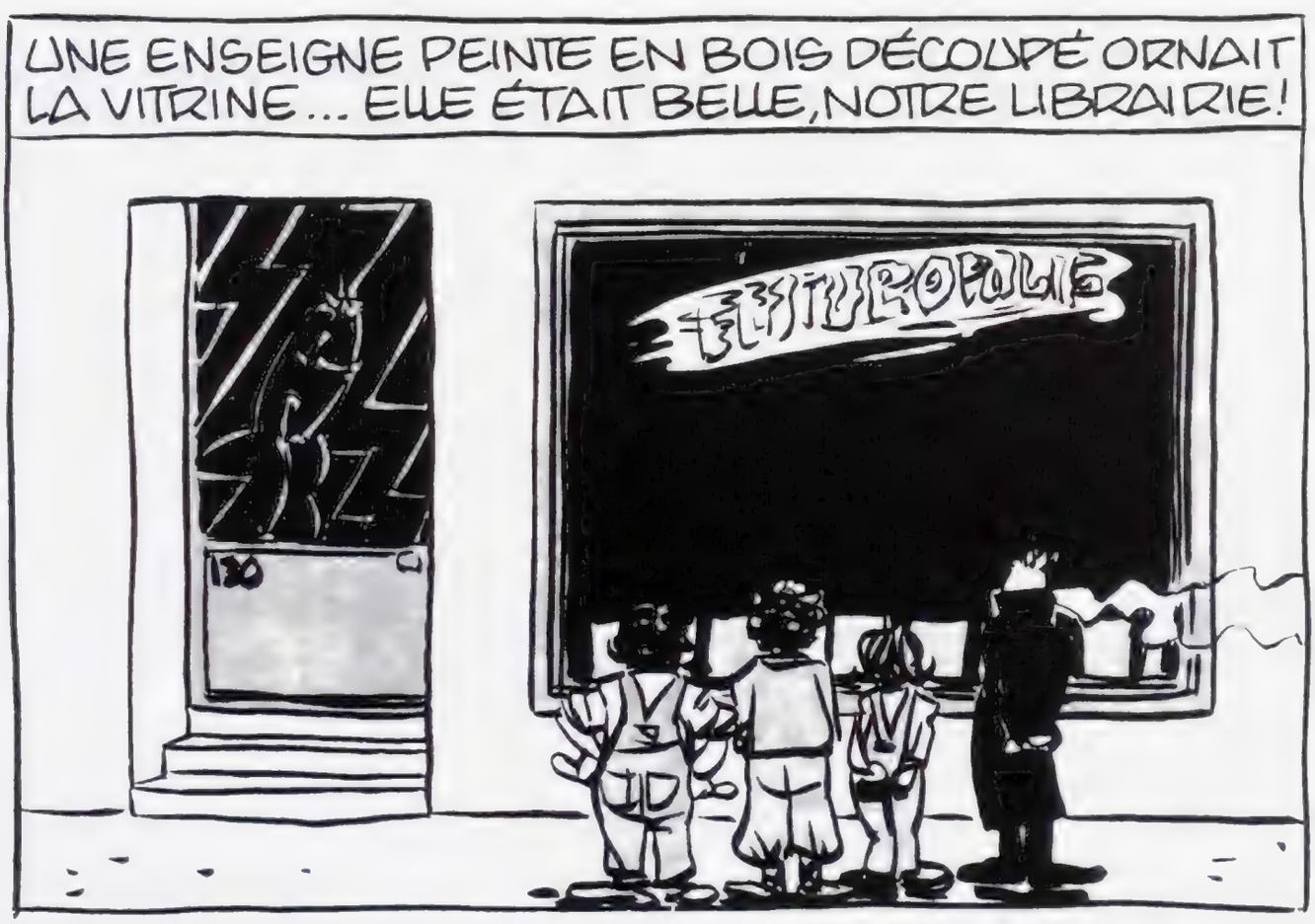
Extrait de *La Véritable histoire de Futuropolis*, 2007 © Dargaud
Les lettrines qui ouvrent tous les textes de ce dossier sont extraites de *L'Alphabet Mickson*, 1979, © Futuropolis

« Mettre l'auteur en avant »

entretien

Quelle a été la motivation pour faire ce livre ?
C'était une belle histoire, je trouve…. Futuropolis ne veut pas forcément dire la même chose pour tout le monde : une librairie, une maison d'édition, un parc d'attraction… Ça m'a semblé bien de la raconter une bonne fois pour toutes, et de se remémorer cette période de partage à une époque où il n'y avait pas toutes ces histoires de clans, d'éditeurs et de compétition. Aujourd'hui, c'est chaque auteur, chez son éditeur, rangé dans sa case. À ce moment-là, ça tournait et ça se mélangeait.

Vous le voyez comme un témoignage sur une époque révolue ?
Peut-être. [*Silence*]. Sûrement, même. Il fallait remettre Futuropolis au présent, d'une certaine manière. La situation actuelle de la bande dessinée est que, pour les auteurs, les anciens albums ne sont plus disponibles, c'est fini. Il faut faire une nouveauté chaque année pour en vivre. Alors qu'à cette époque, on vivait gentiment de ses anciens titres. Ne serait-ce que de ce point de vue, cette époque est révolue. On ne peut plus non plus imaginer un endroit où le simple fan vienne, reste la journée assis sur un tabouret à regarder les choses se faire. Il y avait un côté artisanal, bricolage. Tout se faisait à la main. On faisait notre photogravure nous-mêmes sur le banc de reproduction, les films séchaient sur des fils, avec des pinces à linge. On grattait les films avec des vaccinostils, on les retouchait avec la gouache inactinique. Des copains d'enfance passaient, on leur disait « *Y a un coup de feu, vous pourriez nous donner un coup de main ?* » et ils se retrouvaient à gratouiller les films. C'est arrivé très souvent. Le plus étonnant est que nous ayons fini à quatorze personnes, et publié autant de livres.



| © Dargaud |

Comment avez-vous élaboré l'album ? Comment s'est opéré le choix de raconter telle anecdote plutôt que telle autre ?

J'avais une limite de pagination. Cent pages, pour mon éditeur, c'était déjà beaucoup. Ils ne savent pas chez Dargaud comment va vivre cet album, ni moi non plus, d'ailleurs ! [*Rires*] C'est très expérimental, comme un ovni. Je me suis lancée directement, sans synopsis préalable. J'ai beaucoup coupé au fur et à mesure dans ce que j'aurais pu raconter en me demandant à chaque fois « *Est-ce que ça va "parler" aux lecteurs ?* ». Si j'avais tout gardé, ça aurait fait six cents pages, probablement.

Dessiner l'album en noir et gris, c'est se situer dans l'esthétique Futuropolis…

Ce livre devait obligatoirement être noir et blanc. J'ai ajouté un gris pour faire encore plus Futuro. Il faut imprimer d'abord le gris puis par-dessus le noir… J'ai

| © Dargaud |

Vous montrez une grand tendresse pour beaucoup de personnages un peu… décalés, disons, qui traînaient à la librairie.

Et encore, j'en ai éliminé pas mal. Quand on ouvre une librairie de ce genre dans ce qu'était ce coin du XV^e^ arrondissement, on attire automatiquement quelques allumés ou bizarres. Et de croiser des gens comme ça, pour moi, ça a été une riche expérience. Voir Schlingo assis à une table dessiner ce qu'il avait dans la tête, c'est un grand bonheur. Ce qui m'a frappé en racontant cette histoire, c'est que beaucoup de ces gens sont des personnages atypiques. Si on prend Robert Roquemartine, qui nous a vendu la librairie Futuropolis, je ne l'ai pas beaucoup exagéré. Il était vraiment comme je le montre. Je n'ai jamais vu quelqu'un d'aussi désagréable avec ses clients. Il leur faisait peur. Il était incroyable ! Pareil pour M. Moret, qui s'est occupé plus tard de la distribution et de la comptabilité. Pour quelqu'un qui occupe un poste de ce genre, il était quand même un peu spécial. Je ne sais pas si nous attirions les gens bizarres, mais à une époque, Futuropolis était tout de même un ramassis de gens un peu… branques.

fait la couleur sur des photocopies des planches en noir et blanc, comme à Futuropolis, légèrement « bouffées ». De cette manière, ça réduisait un petit peu et on était sûrs que le noir couvrait bien la couleur, et que la couleur soutenait le noir par en dessous. Et si en plus, il y avait un léger décalage et que ça déborde un peu, ça faisait une légère vibration et, hoouu !... que c'était bon ! [*Rires*] Après, il y a des gens qui vous disent que c'est mal imprimé… [*Rires*] C'était du bricolage maison. Avec les fichiers informatiques d'aujourd'hui, toute cette cuisine n'a plus cours. C'est comme la reliure. On a toujours fait des cahiers cousus, pour que les livres durent. Et ils vieillissent bien. Les pages ne s'envolent pas dans tous les sens. Robial appliquait ce qu'il avait appris dans son école en Suisse, à Vevey. Du solide : la typo Futura et le goût de l'épure. Pour la couverture, on met juste le titre et un dessin et ça va comme ça.

À la lecture, on est frappé par le hasard qui semble jouer un rôle important dans le démarrage de cette histoire. Étienne Robial, Denis Ozanne et vous-même avez récupéré la librairie et le nom Futuropolis aux Puces comme tout ce que vous chiniez à l'époque.
C'est exactement comme ça que ça c'est passé, et tout a effectivement commencé aux Puces. Comme le montre le livre, tout a démarré avec Jean-Claude de Repper, à qui nous vendions des bouquins. Futuropolis n'est qu'une longue histoire de rencontres. Ça s'est construit avec des gens qui aimaient la bande dessinée et bien d'autres choses et qui ont eu envie d'avancer avec nous. D'abord il a fallu acheter la librairie de bande dessinée. Pour nous c'était, comment dire ?, inconcevable, imprévu. On ne connaissait rien à la bande dessinée à part les albums de *Tintin*, *Le Sapeur Camember*, *Spirou*, comme tout le monde. La rencontre avec son libraire, Roquemartine, nous a permis de découvrir un monde dont nous ne connaissions qu'une infime partie.

Et pourquoi avoir sauté sur l'occasion ?
Parce que d'un seul coup nous avons découvert un univers graphique incroyable. On s'est dit qu'il fallait en faire quelque chose. Roquemartine nous a initiés au vaste monde de la bande dessinée. On a trouvé ça formidable, formidable ! Il nous a expliqué, par exemple, que dans les journaux américains, il y a le strip tous les jours de la semaine et la page du dimanche dans le numéro du week-end. On n'en savait rien ! Passer de la librairie à l'édition s'est fait naturellement. Étienne [*Robial*] avait fait les Beaux-Arts comme moi, plus une école en Suisse ; le livre était quand même notre objectif. Le premier a été *Calvo*. On découvre les originaux chez la veuve d'Edmond-François Calvo, magnifiques. Pourquoi l'éditer en petit, alors que c'est si beau en grand ? Quand on a décidé de le faire en format 30/40, on ne s'est pas dit : « *Ça ne va pas se vendre* ». L'important était de faire un livre beau qui soit au plus près de l'original. Après, vendre, pas vendre, c'était vraiment secondaire… On n'avait

| © Dargaud |

aucun circuit de diffusion et on allait nous-mêmes en Solex le placer dans les librairies de Paris. Ceux qui le voulaient vraiment venaient le chercher chez nous. On avait dû imprimer 300/500 exemplaires.

Aviez-vous déjà à cette époque le projet de faire vous-même de la bande dessinée ?
Pas du tout. J'ai fait les Beaux-Arts à Rouen et les Arts déco à Paris et, comme la plupart des dessinateurs, je dessinais tout le temps étant enfant. Mes cahiers d'écolière étaient constellés de Mickey, Pluto et Roploplo, mais de là à faire de la bande dessinée… Comme j'étais dyslexique – je faisais des fautes, j'en fais toujours d'ailleurs – on m'avait retiré l'écriture de la tête, en me disant que de toute façon, ça n'était pas pour moi. Écrire ne faisait pas partie de mes objectifs, et c'est un jour, quand on m'a demandé de faire une histoire pour le mensuel *Ah ! Nana*, que j'ai découvert que le mariage du texte et du dessin était tout à fait ce qui me convenait. La librairie m'a donné la culture bande dessinée et la gymnastique de la narration, sinon je ne me serais sans doute jamais lancée.

Ça nous plaisait. Ça se passait au jour le jour. Je me souviens, au début on vendait beaucoup de livres d'occasion aux collectionneurs, qui nous payaient le plus souvent en liquide. À la fin de la semaine, on faisait trois tas de billets et de monnaie qu'on se répartissait. On mettait ça dans la poche et hop !, la semaine était faite. Nous n'avions aucun souci du lendemain.

En revanche, il y avait l'idée que le travail et la vie, c'est la même chose.
C'était intimement mélangé. Avec Étienne, nous avons vécu vingt ans vingt-quatre heures sur vingt-quatre ensemble. On travaillait et on vivait ensemble. Tout était lié : on allait chiner, on partait aux Etats-Unis rencontrer des auteurs… Nous étions passionnés par les mêmes choses.

Peut-on dire qu'avec Futuropolis, pour la première fois dans l'histoire de la bande dessinée un éditeur est autant un créateur que l'auteur qui signe le livre ?
Nous avons toujours adapté le livre à l'auteur et non le contraire. On n'a jamais, au moins au début, fait

| © Dargaud |

Cette part de découverte qui est frappante dans toute la première partie de l'album fait de ce livre un récit d'apprentissage.
Nous découvrions le métier de libraire. Nous n'y connaissions rien, encore moins à la gestion, mais nous avancions sans trop nous poser de questions.

entrer un auteur dans une collection, mais plutôt créé le livre sur les désirs de l'auteur. L'auteur choisissait avec nous le papier, la couleur des pages de garde, une préface, un titre, etc. Il participait à la création du livre du début à la fin. Il grattait ses films, faisait ses petits logos… Comme je le raconte dans l'album, Kiki

Picasso voulait une couverture blanche pour un livre, on faisait ; F'Murrr demandait une couverture dorée, on faisait en or… C'est bien plus tard que nous avons créé des collections comme Maraccas, Hic et Nunc ou X, parce qu'il fallait quand même bien entrer dans la norme. Mais ces collections étaient dans tous les sens et dans tous les formats...

Voyez-vous l'histoire de Futuropolis comme un déroulement relativement continu, ou bien pouvez-vous la découper en périodes ?

J'en vois trois : la librairie, la montée en puissance des éditions et le dépôt de bilan suivi du rachat par Gallimard. C'est la diffusion qui nous a fait accélérer, d'un seul coup. Chacun sait que ce n'est pas compliqué de

| © Dargaud |

Ça suppose un fonctionnement qu'on peut presque dire « de bande ». On ne peut pas travailler comme ça avec un auteur extérieur ou simplement de passage.

Les gens venaient pour faire à Futuropolis ce qu'ils ne pouvaient pas faire ailleurs. Il y avait des auteurs confirmés, des débutants, des qui voulaient essayer autre chose. La table lumineuse était le point central, et j'ai le souvenir en permanence d'une grappe de gens autour de cette table, le coursier, monsieur le banquier qui discute avec Schlingo ou Golo, le représentant venant nous vendre du papier, etc. C'était tous les jours comme ça, un brassage permanent.

| © Dargaud |

| © Dargaud |

faire des livres. Ce qui l'est, c'est de les vendre. Nous avions créé notre propre diffusion, avec deux représentants, un qui tournait sur Paris et l'autre qui appelait les libraires de province au téléphone. Leur circuit était bien rodé. C'est devenu trop lourd à gérer : les « compliqueries » administratives, la banque, les livraisons, les coursiers, les emballages, les camions… Fatigués, on s'est dit qu'en allant chez un gros diffuseur, nos livres allaient se vendre mieux. Ça a été notre grosse erreur, et la fin des haricots. On s'est trouvés embringués dans une espèce de grosse machine à qui il fallait donner de la matière tous les mois.

Ça n'était pas prévisible ?

Non, car pour nous, soixante représentants qui tournent dans toute la France, ça allait multiplier les chiffres de vente par soixante ! [*Rires*] Fastoche ! On arrête très vite la collection X parce que ça ne se vend pas… D'un seul coup, ce sont les représentants qui font la loi. Et ça ne nous amuse plus. La fin a été rude. On pense toujours qu'on peut finir en beauté, arrêter et que chacun parte de son côté, mais dans la réalité, ça n'est pas possible. Il y a toujours une traite à payer, une dette à rembourser. Ce fut un soulagement quand Gallimard s'est décidé à nous racheter. On le sent peut-être dans le livre mais, au départ, on n'a pas bien compris ce qu'ils attendaient de nous. Et aujourd'hui encore, ça reste mystérieux pour moi. Bien sûr, nous étions contents de nous faire racheter. Sinon, nous serions encore en train de payer les dettes, et c'est difficile de cracher dans la soupe. Mais on sentait bien que ça n'était plus pareil. Ça a fini par s'arrêter de soi-même. Je suis partie la première, après ça a été Étienne… Le plus dramatique, en fait, a été le départ du passage des Écoliers. C'était *notre* lieu, on avait tout repeint, tout refait. C'était notre ruche. Les nouveaux locaux n'étaient plus notre maison. On avait vendu notre âme et il a fallu quitter tout ça. Et puis, il se trouve qu'ensuite, le passage des Écoliers a été rasé.

| © Dargaud |

À votre avis, cette fin est liée à l'histoire particulière de Futuropolis ou ça tient à cette époque, la fin des années 80, où toutes les expériences issues de Mai 68 se sont cassé la figure ?
C'est la fin d'une époque, on est passé ensuite aux grosses productions et best-sellers. On n'y a rien compris, on n'était pas du tout outillé pour ça et on s'est ramassé.

Ce qui fait qu'une nouvelle génération est devenue orpheline.
Pas tout à fait. Si on pense à L'Association, ils ont commencé en publiant quelques bouquins chez nous, et je me souviens que Jean-Christophe Menu était tout le temps fourré dans les bureaux. Il a quand même appris chez nous. Menu et Robial, ça a tout de suite fonctionné. Il y avait le maître et l'élève et l'émulation s'est faite immédiatement. Mais je ne peux pas en dire plus, c'est le moment où je suis partie, je n'ai fait que les croiser, en fait.

C'est Menu l'héritier ?
Ah oui ! L'Association est vraiment la continuité de Futuro. C'est la même mentalité : mettre l'auteur en avant… le Futuropolis d'aujourd'hui est autre chose, qui n'a rien à voir. Il faudrait que ça s'appelle autrement.

Mais Futuropolis est aussi un emprunt. Au départ c'est le nom d'une bande dessinée.
Oui, une histoire de science-fiction dessinée par Pellos qui paraissait avant-guerre dans un journal grand

| © Dargaud |

format qui s'appelait *Junior*. Quand on rentrait une collection de *Junior* à la librairie, c'était une pépite pour les collectionneurs.

Et pourquoi avoir gardé le nom pour les éditions ?
C'est un nom qui sonne bien et Étienne en a fait un logo bien identifiable.

La situation de Futuropolis ne vous a jamais contraint à faire des choses contre votre gré ?
Très peu. On a très rarement été « obligés » de faire un livre.

Pour ceux qui ont connu l'époque, Futuropolis, c'était le mélange d'une « morgue », d'une « frime » revendiquée et d'une ingénuité qui a duré quasiment jusqu'au bout. Comme un micro-monde à l'écart de la société.
Si quelqu'un venait à 11 heures, on allait déjeuner ensemble, on ne se posait pas de questions et ça pouvait durer jusqu'au soir ou jusqu'au lendemain.

| © Dargaud |

On n'avait pas de jours, pas d'horaires. On travaillait le dimanche s'il le fallait. On avait une vie… un peu hippie, il faut bien le dire.

L'amitié avant tout ?
Oui, c'était important et il se tissait souvent une relation humaine forte avec pas mal d'auteurs que je revois avec plaisir. Quand ils venaient de l'étranger ou de province, ils dormaient à la maison, comme ça, le soir, il y avait dîner et réu-débat après, accompagné du bon calva de ma campagne. Ça permettait d'élaborer les projets les plus fous. Un regret : ne jamais avoir publié un livre de Philippe Druillet qui est un ami très cher.

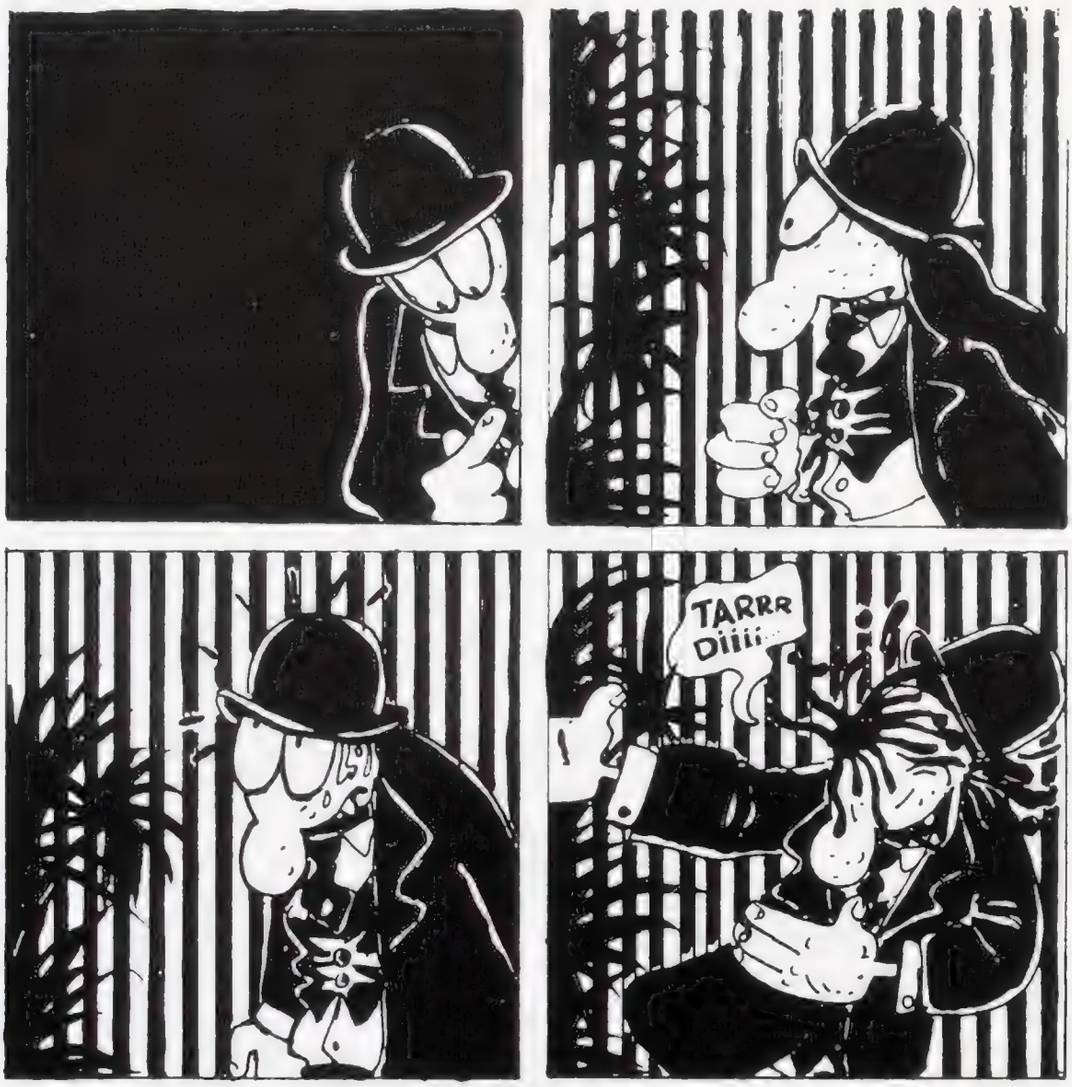
Etiez-vous conscients d'une esthétique spécifique de Futuropolis ?
Nous étions effectivement un peu « élitistes », on ne voulait pas publier certaines choses. La bande dessinée historique, d'aventures ne nous plaisait pas du tout. Quand on voyait un auteur arriver avec un projet un peu étrange, bancal, tout de suite, ha !, ça nous titillait. Un type qui venait avec des histoires de chevaliers en armures, on lui disait d'aller plutôt chez Glénat. Ça s'est su très vite. Jamais un auteur qui publiait chez Glénat n'a publié chez nous en même temps, par exemple. Les choses se faisaient naturellement.

Pourtant, l'image d'éditeur de bande dessinée à laquelle vous êtes identifiés est en partie fausse. Dès le début vous publiez un livre sur les jouets-robots, un livre sur les annonces coquines, plus tard vous êtes allés vers les nouvelles policières, les ouvrages théoriques, un album de photo… Ça part dans plein de directions.
On aimait faire des choses un peu expérimentales car on savait que le risque était minime. On tirait à cinq cents exemplaires et la majorité de nos albums étant en noir et blanc, ça ne coûtait pas très cher à fabriquer et on prenait le risque.

Est-il vrai que vous avez eu le projet de publier des livres d'art ?
Oui. Ça ne s'est pas fait pour des questions d'identité, mais aussi de temps. Passer comme ça d'un registre à l'autre devenait compliqué. En France, quand on a une étiquette, on ne peut plus en sortir, même en tant que créateur. Je l'ai vérifié quand *Le Démon de midi* a été adapté au théâtre, je me suis dit que peut-être on allait me contacter pour écrire d'autres pièces. Eh bien, non ! Chacun reste bien dans son domaine, sans venir envahir les plates-bandes des autres.

Et votre propre contribution dans Futuropolis, vous la situeriez où ?
J'étais la souris qui faisait un peu tout dans la maison, sans faire de bruit. J'étais l'agent facilitateur, Étienne étant le chef-graphiste, maître à bord qui rudoyait parfois certains auteurs que je consolais après.

Vous imprimez votre marque avec le personnage de Mickson, qui devient la mascotte de la maison…
Sans doute, mais ça se voyait moins, sans doute était-ce dû au fait que je suis une femme. On a moins d'ego. Il faut bien reconnaître que Robial a un ego surdi-



| Extrait de *Mickson # 1*, Futuropolis, 1980 © Futuropolis et Florence Cestac |

mensionné. [*Rires*]. À Futuro, j'ai amené l'humour car Étienne n'aimait pas trop ça, d'ailleurs je le dis dans le livre. Il préférait les choses un peu noires. Il était plus Baudoin que Popeye, pour résumer. Moi, j'ai amené Bottaro, Jacovitti et bien sûr Schlingo. Futuropolis était un mélange de tout cela, aussi bien les rééditions de Popeye que Baudoin ou Tardi.

Le tour de force de Futuropolis n'a-t-il pas été de réussir à imposer l'idée qu'un album en noir et blanc peut être cher ? Car après tout, les volumes de la collection Copyright n'étaient jamais que des 64 pages en noir et blanc imprimés à l'italienne et pourvus d'une jaquette…
Bien sûr, mais c'était des livres qu'on pouvait mettre dans sa bibliothèque. Chez les bibliophiles aujourd'hui, on voit souvent un ou deux volumes de la collection Copyright, par exemple. Ça peut rester sans rougir au milieu des « beaux livres ». Quand on a commencé, il n'y avait que des albums 48 pages cartonnés couleur qui fonctionnaient en série. On ne trouvait pas tous les formats d'aujourd'hui et albums en noir et blanc.... Nous avons vraiment développé tout cela, et bien sûr la notion d'auteur, avec les 30/40 Calvo, Tardi, Bodé, Wrightson, Jones, etc. Il me semble que la collection 30/40 résume parfaitement ce qui a fait l'essence de Futuropolis. Beaucoup d'auteurs auraient voulu en faire partie, mais la sélection était sévère. Certains auteurs sont partis en claquant la porte parce qu'ils estimaient qu'ils avaient droit à leur 30/40, et nous, nous estimions que non. C'était tout de même assez élitiste.

Elitiste, fermé… Ce sont des mots qu'on vous appliquait facilement.
Ça a commencé même à la librairie Futuropolis. On répondait assez sèchement aux types qui venaient nous demander des albums de séries à succès. On leur aboyait « *Vous trouverez ça en librairie générale* » ou « *Non, on n'a pas parce que c'est mauvais !* » Le tri se faisait très vite. De plus, comme nous étions dans le XV[e] arrondissement de Paris, loin du métro Commerce, seuls les vraiment mordus venaient régulièrement. Il y avait quand même toujours du monde qui passait et cette habitude a continué ensuite avec la maison d'édition. Le cas exemplaire, c'est Philippe Ghielmetti, dit Dugenou. Il venait presque tous les jours à la librairie, il n'en décollait plus. Il s'est mis à sécher les cours et à

s'incruster… On a fini par l'embaucher. Pour lui c'était là que ça se passait et c'était *là* qu'il voulait être. Futuropolis a suscité des vocations.

Est-il exagéré de dire qu'il fallait l'arrêt de Futuropolis pour que vous puissiez devenir auteur à part entière ?
C'est tout à fait ça. Quand j'ai quitté Futuropolis, je me suis demandé « *Alors ma vieille, qu'est-ce que tu vas faire maintenant ?* » Gallimard m'avait proposé de rester en tant qu'attachée de presse. « *Au secours !* » me suis-je dit et j'ai répondu non, merci bien. Et j'ai décidé de devenir auteur de bande dessinée à plein temps.

| Dessin inédit de Charlie Schlingo, 1982. Droits réservés. |

Et très vite, vous travaillez pour les enfants, ce qui tranche avec la « philosophie » de Futuropolis, qui ne s'adressait pas aux enfants.
Je ne l'ai pas vu comme ça. Pour moi, c'était dans le droit fil de ce que j'avais eu envie de faire en tant qu'auteur au sein de Futuropolis. Ce qui reste de plus important, c'est le goût de la liberté, de faire ce qui vous plaît avant tout, en faisant le moins de concession possible. C'est moins facile dans une carrière d'auteur, évidemment. Quand j'ai repris les Déblok, j'ai amené mes première planches au *Journal de Mickey* et on m'a dit : « *C'est bien, mais il va falloir diminuer les nez.* » On pouvait tout me demander sauf ça. J'ai insisté, parce que je suis têtue au fond et ça a fini par être accepté. Je touche du bois, mais jusqu'à présent j'ai à peu près

| © Florence Cestac |

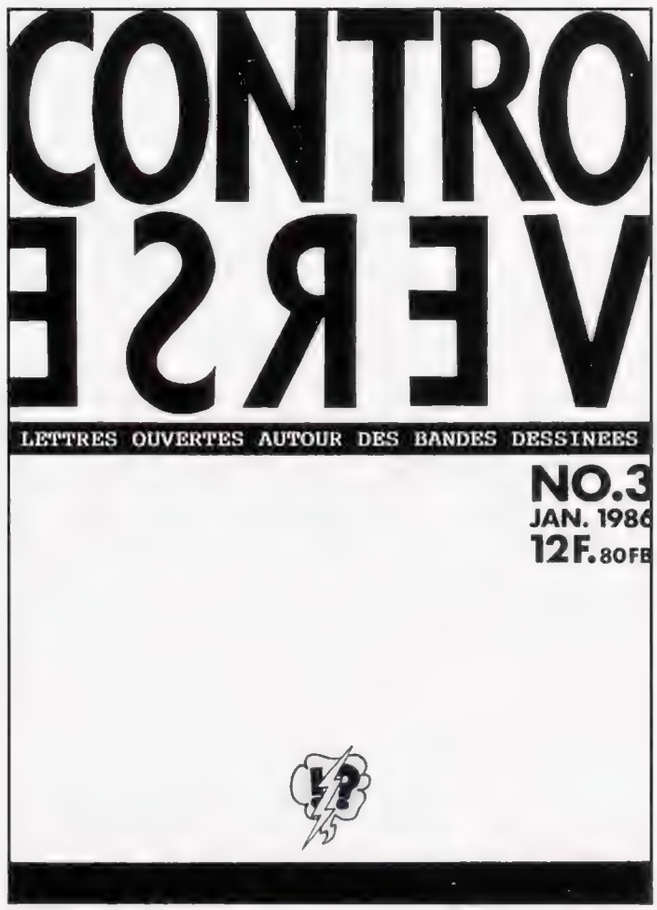
réussi à faire ce que je voulais. Des séries pour enfants un jour, des expos de fantaisie chez Christian Desbois le lendemain [*Rires*]. Que du bonheur.
Le fait d'avoir été éditeur vous donne-t-il un plus dans vos relations avec les éditeurs ?
Indéniablement. Je sais discuter de la couverture avec le maquettiste, lui casser les pieds pour obtenir le texte ici ferré à gauche, non encore un peu plus à gauche, là, un poil plus bas… Voilà, c'est parfait ! [*Rires*] Parce que c'est ça que je veux !

L'objet reste important. Du temps de Futuropolis, on pouvait acheter un livre plus pour l'objet lui-même que pour son contenu.
Ça a pu arriver. Ce qui importait pour nous était de faire un livre qui porte l'auteur. Pour les premiers albums, les planches n'étaient pas toujours abouties. On voyait l'auteur en devenir, et on publiait l'album comme un jalon. On n'a quasiment jamais fait retravailler un auteur sur ses planches. Ou bien alors un

| *Les Déblok* © Dargaud |

détail par-ci par-là, mais pas de séquences de dix pages. Dans l'ensemble on préférait publier un contenu imparfait qui allait faire bouger l'auteur, le faire mûrir. Pour en revenir à l'importance de l'objet, il me semble que le 30/40 de Tardi, *La Véritable histoire du Soldat inconnu* a été un moment important, une date non seulement pour lui, mais aussi pour tout le monde de la bande dessinée. Le titre de mon livre est un hommage à ce livre. Tardi, ça n'était plus le dessinateur du *Démon des glaces* ou de *Brindavoine*, c'était Tardi tout court, écrit sur la couverture. Ça lui a permis de faire ensuite *Adèle Blanc-Sec* dans *(À Suivre)*. Ce dont nous étions très contents, parce que Casterman était capable de vendre beaucoup plus d'*Adèle* que nous n'aurions jamais pu le faire. Il n'y avait pas de rivalité entre les éditeurs à se dire « *Ah ben non, c'est notre auteur à nous, il n'a pas le droit d'aller publier ailleurs* ». Du moment qu'il avait fait le *Soldat inconnu* chez nous, nous étions très contents.

Un auteur savait en arrivant chez vous qu'il ne gagnerait pas beaucoup d'argent…
On l'annonçait dès le départ. On essayait au mieux de payer les droits d'auteur, mais tout le monde savait que ça ne serait pas mirobolant. Ceci dit, Tardi a fini par gagner de l'argent avec le 30/40 sur le long terme. Nous avions aussi le parti-pris de dire que nous faisions des livres qui ne s'adressaient pas à tout le monde, un peu comme des livres d'art, si nous n'en vendions pas beaucoup, ça n'était pas grave… Nous étions conscients de faire des beaux objets. Et pour ça, Étienne était incomparablement plus doué que moi. Il sait créer une identité. Il l'a amplement démontré depuis.



| *Controverse* n°3, 1986 |

Futuropolis a accompagné les efforts des théoriciens de la bande dessinée en publiant des ouvrages de Thierry Groensteen, le Controverse *de Bruno Lecigne. Quel était votre but ?*
Déranger. La publication de tout ça tient aux rencontres, mais aussi à l'envie de faire de la provocation. Bruno avait une manière de « rentrer dedans » qui avait provoqué des remous. Je me souviens qu'on a

| Étienne Robial, Jean-Pierre Dionnet & Florence Cestac, 1982 | Photo X |

été fâché un temps avec certains auteurs à cause de quelques articles virulents… Notre volonté n'était pas de travailler dans *la* bande dessinée, mais de choisir une certaine bande dessinée et de bricoler autour et autres créations graphiques. Mais toujours à partir d'un certain genre de bande dessinée. D'où par exemple le logo « Not Made in Belgia ».

Cette discrimination se retrouve également dans les rééditions classiques de la collection Copyright. Certains auteurs réputés, comme Burne Hogarth, n'en font pas partie.
Ça tient aussi à des problèmes de droit. Je voulais faire le *Tarzan* de Foster et *Pim Pam Poum*, mais je n'ai jamais pu obtenir les droits. Et pour être parfaitement honnête, on a publié dans cette collection des choses dont je ne suis pas folle, mais dont on savait qu'elles se vendraient bien et passionnaient beaucoup d'amateurs en recherche d'intégrales.

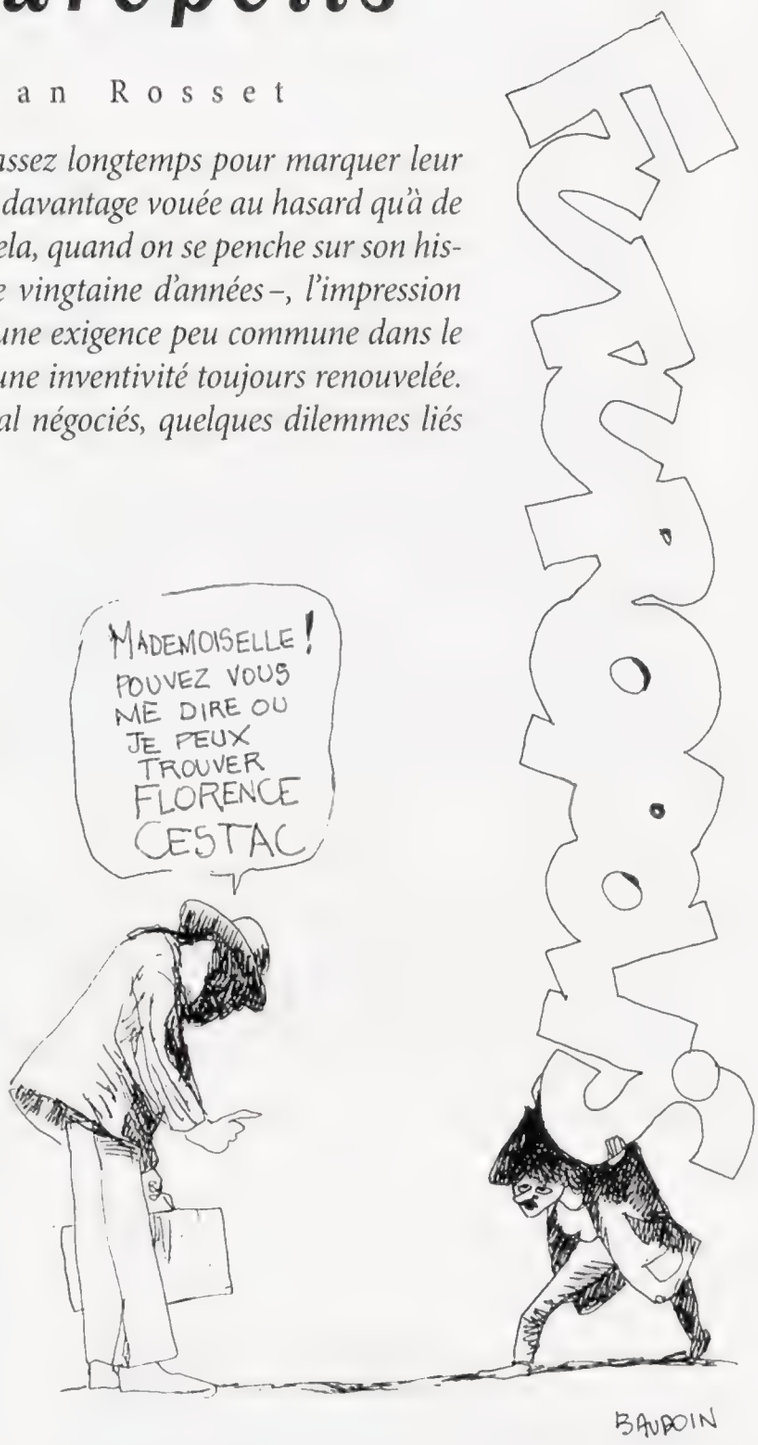
Avez-vous une préoccupation concernant le travail accompli par Futuropolis, tous ces albums dont, pour l'essentiel, on ne trouve plus trace ? Souhaiteriez-vous que ça survive, d'une manière ou d'une autre ?
J'ai l'impression que ça n'intéresse plus grand monde. On trouve ça chez les bouquinistes. Ça fait partie de l'histoire. Ça reviendra peut-être, qui sait ? Personnellement, je ne me sens pas nostalgique. Je n'ai pas fait *La Véritable histoire de Futuropolis* par nostalgie. Quand Futuropolis a été relancé, ma réaction n'a pas été comme Robial ou Menu de monter au créneau férocement. Dans la mesure où Futuropolis ne nous appartenait plus, il faut accepter que les repreneurs en fassent autre chose Je voulais expliquer comment s'était créé Futuropolis, que les gens jugent sur pièce. Ensuite, ils prennent ou pas. J'ai toujours procédé comme ça. Ma façon d'avancer, de résoudre les problèmes, c'est de raconter. J'avais déjà fait ça avec *Le Démon de midi*, où j'avais un sérieux compte à régler. Ce dernier album est moins agressif, j'avais plus envie de dire les choses comme je les avais ressenties. On dit toujours « *Futuropolis, c'est Robial, Robial c'est Futuropolis* ». C'était un ensemble de personnes qui ont travaillé avec nous et qui ont fait de Futuropolis ce qu'il a été. Il y avait Robial qui certes était important, mais aussi toute une bande qui ne l'était pas moins. Étienne a lu le livre et a trouvé ça très bien. Je crois même qu'il était un petit peu ému. Et pour émouvoir le nounours… ■

Propos recueillis par Christian Rosset
et Jean-Pierre Mercier | le 2 juillet 2007 à Paris |

Histoire(s) de Futuropolis

Christian Rosset

Comme beaucoup d'aventures qui ont duré assez longtemps pour marquer leur époque, l'entreprise[1] Futuropolis *semble s'être davantage vouée au hasard qu'à de savants calculs. Malgré ou peut-être grâce à cela, quand on se penche sur son histoire – environ 450 ouvrages, publiés en une vingtaine d'années –, l'impression dominante est une très grande unité, fruit d'une exigence peu commune dans le domaine de l'édition de bandes dessinées, et une inventivité toujours renouvelée. Malgré quelques couacs, quelques virages mal négociés, quelques dilemmes liés aux conflits entre liens amicaux (à entretenir) et volonté éditoriale, cette aventure aura laissé des traces (ou des* frappes[2]*) donnant encore aujourd'hui bien des regrets si l'on songe à son inachèvement forcé. Et quand bien même une bonne partie du corpus resterait difficilement accessible aux jeunes lecteurs, la parution de* La véritable histoire de Futuropolis *nous offre l'opportunité de nous remémorer ces années 1972-1994 – donc d'aller faire un tour dans la bibliothèque, ressortir les livres, les relire et tenter d'en humer ce qui demeure, le temps passant, animé de cet esprit que leur a imprimé Étienne Robial et Florence Cestac. Wittgenstein disait qu'*éthique et esthétique sont une seule et même chose[3]*. C'est l'occasion de le vérifier et, sans en faire un dogme, de donner à méditer à notre époque, aussi bien aux héritiers qu'à ceux qui n'ont aucune mémoire, ce souci de perfection, ou du moins de rigueur, qui procédait bien moins d'un soi-disant élitisme que d'une forme de savoir-faire appliqué.*



| Dessin inédit d'Edmond Baudoin, début des années 80 © Edmond Baudoin |

L'histoire commence de manière traditionnelle par l'installation à Paris d'un jeune couple de provinciaux un peu naïfs mais bardés de diplômes (Beaux-Arts, Arts Déco, École des Arts et Métiers de Vevey en Suisse). L'époque est ouverte aux nouveaux talents. La presse *dans le vent* (*Mademoiselle âge tendre*, *Lui*, etc.) étant avide d'images, de mises en pages dynamiques, ils trouvent du travail comme graphistes et illustrateurs pigistes. Ils arrondissent leurs fins de mois en faisant du troc, revendant des objets qu'ils ont chinés, car ils sont avant tout d'infatigables arpenteurs, de marchés aux puces en brocantes, à l'affût de tout ce qui peut titiller leur regard et, plus généralement, parler à leurs sens (car, avant d'être des gens de métier, ils sont d'abord des passionnés – d'objets, de formes). Tels qu'on les voit, caricaturés avec tendresse par Florence Cestac, ils apparaissent d'un côté comme des jeunes gens dans l'air du temps et de l'autre comme des nostalgiques d'un

| In *La Véritable histoire de Futuropolis*, 2007 © Dargaud |

passé proche, sensibles à ce qui émerge comme à tout ce qui garde un goût rétro : ça se voit dans leur habillement, dans leurs trouvailles (tableau de chasse d'une dure matinée de chine : tirelire Mickey, 33 tours Blue Note, Jules Verne en édition Hetzel, etc.) et bientôt dans ce qu'ils choisiront d'éditer. Cette ambiguïté maintenue entre modernité volontaire (jusqu'à désirer être à l'avant-garde de quelque chose qu'ils ne théoriseront jamais par eux-mêmes) et sensibilité aux vestiges des cultures populaires de leur enfance (et peut-être davantage de celle de leurs parents) est la clef essentielle pour comprendre le sens d'une aventure de plus de vingt ans à fusionner vie et travail.

Mais les « *Robiaux* » (comme on disait alors) ne sont pas venus « naturellement » à l'édition de bande dessinée. Entre leur arrivée à Paris et la sortie des presses de leur premier livre, ils auront passé quelques années à faire des piges avant que, à la suite de rencontres inopinées dans leur territoire de prédilection (les Puces), ils rachètent, bien que fauchés[4], la librairie *Futuropolis*, située dans un improbable quinzième arrondissement de Paris, loin des zones d'activisme estudiantin où perdurait encore l'esprit 68. Éduqués à la bande dessinée (domaine qu'ils connaissent au départ vraiment très mal) par Robert Roquemartine[5], ils deviennent très vite de bons spécialistes et, poussés par leur passion de collectionneurs, rattrapent le « temps perdu », laissant mûrir leur goût pour certaines formes. Quelques années avant leur arrivée, la librairie avait commencé de faire paraître une sorte de fanzine, *Comics 130* (reprenant le n° de la rue du Théâtre où elle était ancrée), dont l'apogée sera atteinte par un hors-série : le premier recueil en noir et blanc des *Aventures potagères du concombre masqué* de Mandryka[6]. Puis dès 1973 les choses vont s'accélérer : Étienne Robial dessine un nouveau logo qui ne sera jamais égalé ; et, dans la foulée, l'encore jeune couple commence à produire une longue série de cartes, papiers à lettres, enseignes (etc.) où apparaîtra très vite Harry Mickson, le personnage fétiche de Florence Cestac (devenu par la suite la mascotte des éditions). Le graphiste, infatigable inventeur d'alphabets, et l'illustratrice, particulièrement douée pour les crobars animaliers hybridant Crumb et Disney (entre autres), impriment avec une certaine allure (dans tous les sens du terme) leur empreinte dans ce qu'ils auront au fil du temps de plus en plus de mal à continuer d'appeler BD (et encore moins : bédé).

En 1974, la mutation se précise. À la suite d'une visite à la veuve Calvo qui met à leur disposition toutes les archives de l'auteur déjà un peu oublié de *La Bête est morte !*, ils décident de se lancer dans l'édition et cogitent un nouveau concept d'album aux antipodes aussi

1 | Une entreprise est en premier lieu la mise en œuvre d'un dess(e)in, ce qui s'accorde bien avec l'esprit aventureux des éditions Futuropolis.

2 | Selon le « mot d'ordre » bien dans la « pensée 68 » de Jean-Pierre Faye (cofondateur de la revue *Change* avec Jacques Roubaud et Maurice Roche) en 1975 : *Non point la trace mais la frappe.*

3 | *Tractatus logico-philosophicus* 6.421.

4 | En s'associant à un ami d'enfance retrouvé miraculeusement, Denis Ozanne. Pour plus de précisions, se reporter à *La véritable histoire de Futuropolis* qui raconte ça très bien. Ce conseil vaut d'ailleurs pour l'ensemble de cet article qui tente bien évidemment d'éviter de paraphraser ce livre.

5 | Le fondateur de la librairie, à qui l'on doit d'avoir repris pour enseigne le titre d'une bande dessinée de Pellos (publiée en 37/38 dans *Junior* puis rééditée il y a une trentaine d'années par Glénat).

6 | Après avoir ressorti (dans la résonance de *Charlie mensuel*) une histoire du *Popeye* de Segar (*La Vallée noire*).

bien du sacro-saint 48 planches cartonné couleurs que du fanzine photocopié (avec ce côté ouvertement *cheap*, partagé avec les comics). Le premier 30/40 – *Calvo* – inscrit en grandes lettres le nom de l'auteur et presque en contrebande le titre de l'histoire. La couverture est manifeste. Tout ce qui lui succèdera durant vingt ans sera la conséquence de ce premier éclat. La souplesse, le noir et blanc, le format presque deux fois plus grand qu'un album standard (ce qui rend le livre impossible à ranger dans les rayons ordinaires des librairies et des bibliothèques), le prix élevé de l'objet, tout contribue à la combinaison singulière d'un échec économique et d'une réussite remarquable (ceux qui ont sauté sur l'occasion au premier coup d'œil ont fait un bon investissement). Ce premier 30/40 sera suivi la même année par deux autres consacrés d'abord à un auteur encore jeune mais déjà célèbre (Gir) puis à un futur grand (Tardi). Pour ces deux livres, le titre sera totalement occulté au profit du seul nom de l'auteur (ce qui, dans le cas de Gir, est aussi intéressant qu'ambigu).

La véritable histoire du Soldat inconnu, le 30/40 de Tardi, va faire bien plus de bruit que prévu. Il obtiendra un prix à Angoulême et sera régulièrement réédité jusqu'à la reprise récente de la « marque » – le nouvel éditeur voulant bien de Tardi mais pas de ce format souple décidément trop hors du commun. Stimulés par la fortune de ce modeste premier best-seller (par ailleurs totalement immodeste sur le fond et la forme et reconnu aujourd'hui comme une des grandes œuvres de l'histoire de la bande dessinée et un des quatre ou cinq sommets de Tardi), la maison Futuro alterne pendant quatre ans de nouveaux 30/40 avec des rééditions de Calvo. En attendant de pouvoir éditer Crumb, rencontré très tôt aux USA et futur compagnon de virée aux Puces, la vigilance des éditeurs se tourne outre-Atlantique, suite à la visite au Salon d'Angoulême du météore Vaughn Bodé qui décèdera des suites d'un jeu érotique particulièrement dangereux avant de voir imprimé son 30/40. Puis, suivant une sorte de jeu de pistes et selon la loi des affinités présumées, Jeff Jones et Bernie Wrightson seront les élus américains de ces années 76/77 qui avaient déjà un peu un côté «fin de siècle» avant l'heure.

En 1977, une secousse intempestive nommée *Bazooka Production* va accélérer encore le mouvement, remettant les pendules à l'heure, et pas seulement du côté du quinzième arrondissement de Paris. Bazooka a été une invasion ; ce collectif d'auteurs a établi une stratégie d'occupation des supports (de presse notamment) qui peut laisser encore aujourd'hui pantois. Il leur manquait, semble-t-il, une sorte de canalisateur, d'assembleur, quelqu'un capable de trouver une forme permettant à la fois de respecter l'aspect proliférant de leur travail et d'en réduire l'effet de déperdition – bref un « dictateur graphique », virtuose des agencements et qui ne chercherait pas à occulter les effets dus au hasard. Étienne Robial officiera quelque temps auprès de ces très jeunes gens moins nihilistes qu'il n'y pouvait paraître. Avec le 30/40 *Bazooka Production*, Futuropolis s'inscrit nettement à la pointe de son

Extrait de *La Véritable histoire du Soldat inconnu*, 1974 © Futuropolis

| Extrait du 30/40 *Bazooka*, 1977 © Futuropolis |

époque, prenant distance, sans rompre, avec la bande dessinée tant enfantine qu'adulte de ces années d'expérimentation. Toute cette surchauffe va contraindre à un déménagement (passage des Écoliers, toujours dans le XV[e]), concrétisant l'abandon de la librairie pour un plein engagement dans l'édition.

À la fin des années 70, la machine éditoriale est déjà bien huilée et, pendant une bonne décennie, la production ira bon train. D'année en année, les collections se multiplieront, au risque de ne plus pouvoir tout maîtriser (mais l'exigence première sera de préserver coûte que coûte la singularité de chaque livre – soit, de l'idée à sa réalisation, une rencontre unique, consommée, entre auteur et éditeur).

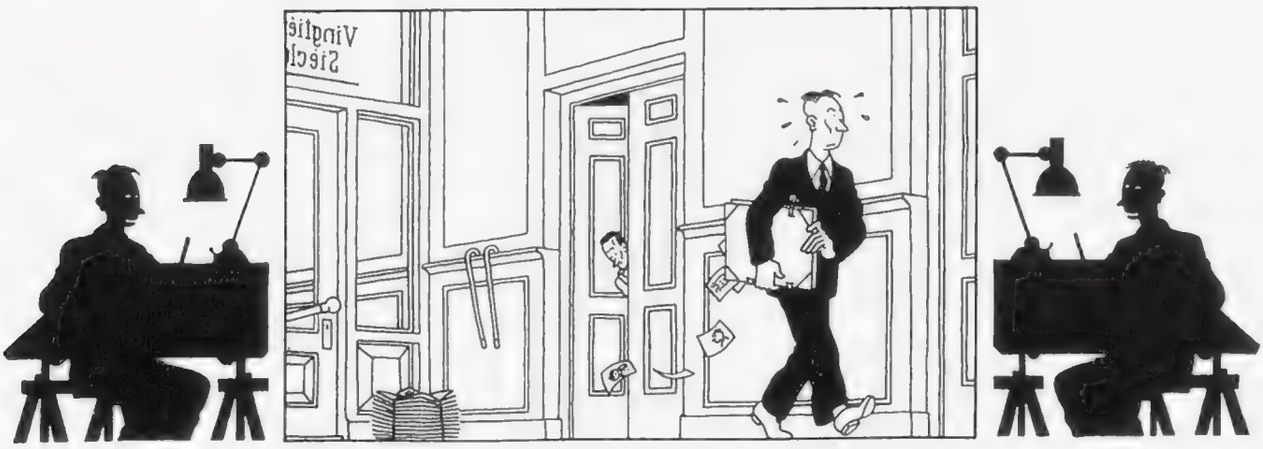
Dans sa *Véritable histoire*, Florence Cestac insiste justement sur ce chantier permanent où l'ordinateur n'est pas encore l'outil commun, où le travail est avant tout manuel (parfois à plusieurs mains), où l'on ne sépare pas les choses de la vie et celles du métier. Pour comprendre cette *histoire*, il faut aussi s'intéresser à des détails qui ont leur importance, tel l'acquisition du « ratier », seconde mascotte des éditions (« *Si vous êtes passé chez Futuropolis dans les années 80, ce chien*[7] *vous a forcément aboyé dessus* ! »). En ce qui concerne les personnages qui hantent les lieux – employés comme visiteurs – les dessins extrêmement vivants et précis de Cestac valent mieux, comme on dit, qu'un long discours[8].

En 1979, dix ans après l'ouverture de la librairie (et cinq après la publication du *Calvo* 30/40), le ton monte. L'auteur « anonyme » de la préface au catalogue de l'année peut écrire : « *Le passé se noie et le futur n'existe plus ! Tout le monde s'agite, mais l'ulcère n'est pas pour demain. Si nos têtes sont pleines, les cartons se vident et nous oserons encore crier dix ans avant les rats que Tardi et Bazooka sont géniaux. Un jour, l'ouvrage "Maudit" en des temps trop anciens crèvera le Hit Parade dès la première image… Lecteurs… Ne rangez pas vos yeux dans vos poches… Nous réussirons un jour à sceller votre mort dès la première image !!!* » Mais ce discours radical n'empêchera nullement l'éditeur de publier *Coquin le gentil cocker* de Calvo ou *Buffalo Bill* de René Giffey. Parmi les publications discrètes mais marquantes de cette année, *Images en cage* rassemble quelques pages plus ou moins sombres d'un dessinateur peu vendable mais de premier plan (Yves Got). C'est aussi le moment où une nouvelle génération, née au début des années 50, trouve en Futuropolis un lieu d'accueil sans clause d'exclusivité (Jean-Claude Denis le premier, suivi par Martin Veyron et bien d'autres). Et n'oublions pas la parution (en 1980) du premier livre de bandes dessinées de Florence Cestac, *Harry Mickson*[9].

7 | Dixit Cestac. Étienne Robial dit plus volontiers : *ma chienne* (puisque ce chien est de sexe féminin).

8 | Il est proprement sidérant que tous ces personnages soient aussi aisément reconnaissables malgré le fait qu'ils aient tous à peu près le même (gros) nez. Dépassant sans cesse les limites qu'une attitude trop nostalgique trace presque sans y penser, Cestac se montre non seulement drôle et émouvante mais aussi d'une grande lucidité.

9 | Qui avait été précédé par le très confidentiel *Mickson alphabet* et sera suivi par une demi-douzaine d'autres titres dans les années 80.



| Extrait des *Aventures d'Hergé il y a cinquante ans* in 30/40 *Swarte*, 1980 © Futuropolis |

On pourrait énoncer les titres les uns après les autres sans se lasser et les disposer comme autant de cailloux dans un jardin imaginaire, mais la recension a ses limites et il va falloir maintenant faire des choix drastiques. Futuropolis commence, au début des années 80, à multiplier les collections : *Copyright* pour les rééditions de « classiques » (à commencer par Popeye), *Hic et Nunc* pour les albums cartonnés « standard » (F'Murrr, Tardi, Bilal ou Cabanes dans un premier temps), *Maraccas* pour les « débutants » (Jean-Marc Rochette puis Edmond Baudoin inaugurent la série) – collections auxquelles il faut ajouter la poursuite de 30/40 (introduisant Joost Swarte[10], un proche parmi les proches, associant précision graphique, élégance, humour décalé en un mélange inédit d'*underground* et de classicisme, d'archaïsme et de modernité) et divers livres singuliers (on ne disait pas alors « *one shot* ») : photos, théorie, portfolios luxueux, etc.

| Edmond Baudoin, *La Peau du lézard*, 1983, © Futuropolis |

La collection *Copyright* s'autoproclame *Pléiade de la bande dessinée*, ce qui est sans doute excessif, mais en dit long sur l'ambition de ses concepteurs (qui lorgnent du côté du prestige Gallimardien bien avant que de devoir signer un pacte avec l'éditeur de Proust et Céline). Il y aura bien un peu plus tard un livre imprimé sur papier bible, mais ce sera une anthologie de Crumb à tirage limité (*The Bible of Filth*). Quoi qu'il en soit, la ruche du passage des Écoliers accueille aussi bien des auteurs installés (ou en voie de) que des singuliers majeurs, un peu fous, un peu défoncés, un peu politisés, un peu suicidaires, mais complètement dans leur *monde* et toujours prêts à fournir. Parmi tant de créateurs décalés/décalqués, Charlie Schlingo rayonne. Il est un des rares à faire rire Robial (il est clair que si Futuropolis a publié quelques bandes humoristiques mettant en scène des personnages caricaturaux, on le doit avant tout à Florence Cestac[11]). Il a droit (en 1983) à son 30/40, donc à une forme d'adoubement, juste après Chantal Montellier et Crumb. Il est alors à son apogée, mais tout le monde n'y prête pas la même attention. Il est un des deux membres permanents, par ailleurs complémentaires, du « club des poètes » de *Futuro* (l'autre étant Edmond Baudoin). Il fait partie de la bande du dix-huitième arrondissement avec Golo et Frank, autres piliers de premier plan de la collection *Hic et Nunc* (Bruno Lecigne habite lui aussi dans les environs, tout frais

débarqué de la fac d'Aix-en-Provence avec le manuscrit d'*Avanies et mascarades*, un des premiers essais sérieux sur la nouvelle bande dessinée d'alors qu'Étienne Robial s'empresse de publier[12]).

poser, à force, un ensemble parmi les plus consistants de ces années-là. C'est peut-être un autre mot-clef pour comprendre les relations, non seulement des personnes entre elles, mais aussi de l'éditeur au temps

| *Théophile Tonlarf* in 30/40 *Schlingo*, 1983, © Futuropolis |

Quant à Edmond Baudoin, il semble plus que tout autre lié à cette maison qui pouvait parfois l'accueillir si mal mais qui a su déceler sa valeur et enchaîner les publications les unes après les autres au point d'im-

(de cette lutte contre les échéances ou l'esprit de l'époque) : l'obstination. Pas question de lâcher quoi que ce soit. Alors, forcément, tout ça consomme pas mal d'énergie, et les corps en prennent un coup (le moral aussi parfois). Il ne faut donc pas baisser les bras sous peine de s'effondrer. Plus on s'avance dans les années 80, plus la production devient pléthorique (du moins jusqu'en 88). Au plaisir provoqué par l'achèvement de gros chantiers, s'ajoute le charme plus modeste mais délicieux de petits objets subtilement fabriqués : les *Timbres* de Swarte, *Le Petit tarot* de F'Murrr, les nouvelles de la collection *Futuropolice*, etc. Quand on allait faire un tour passage des Écoliers en 1985, on pouvait repartir avec quelques titres d'ambition, de format, d'esthétique, très différents mais façonnés avec style[13] (ce « savoir-faire appliqué » qui, au bout d'un certain temps, recouvre quelque chose de mystérieux, une évidence secrète).

10 | *Swarte « Hors-série »* sera un des plus beaux livres du corpus. Et l'édition Futuropolis de *L'art moderne* aura le mérite de rétablir les couleurs exactes voulues par *l'esthète hollandais* – la première édition en français (aux Humanoïdes associés) ayant « bénéficié » d'une très curieuse inversion de films, créant des ciels orange-nuit et des combinaisons irréalistes de violets et de verts du meilleur effet.

11 | Un grand merci après coup non seulement pour Bottaro (*Pepito*) ou Jacovitti (en 30/40) mais aussi pour tous les *Copyright* un peu loufoques ou nonsensiques (de *Polly* à *Smokey Stover*).

12 | Lire à ce sujet *L'Éprouvette* n°3 (entretien avec Bruno Lecigne et réédition du premier n° de *Controverse*, support critique autour des bandes dessinées publié en 85/86).

13 | Mention particulière pour le portfolio *Huiles sur papier* d'Ever Meulen, le plus remarquable peut-être d'une longue série, imprimé sur papier-calque et jouant sur la transparence.

En 1985 (grande année), démarre une des dernières innovations importantes de Futuropolis : la *Collection X*, conçue par Étienne Robial et dirigée par Jean-Marc Thévenet, en principe ouverte à tous les genres et à tous les auteurs, notamment ceux de la jeune génération. Elle est présentée par ses concepteurs ainsi : « *Nous allons éditer des* livres. *Nous ne parlons pas du sempiternel album-vitrifié-44pages-standard-emballé-c'est pesé, mais de l'objet beau, vivant, inventif et donc éminemment respectable, que l'on place dans les rayons privilégiés de sa bibliothèque à hauteur du regard plutôt que des chaussures.* » Notons au passage la revendication de *respectabilité* si caractéristique du domaine des bandes dessinées et tentons de donner à voir ces objets. Chaque livre a la forme d'un album cartonné classique coupé en deux horizontalement (format à l'italienne). Chaque page correspond, dans la majorité des cas, à une demi-planche. La pagination variable, parfois très limitée (deux cahiers de 16 pages, soit l'équivalent d'un tiers d'album ordinaire), fait penser à l'édition de plaquettes de poésie (en opposition au roman dont la bande dessinée vient, ces dernières années, de tenter de transposer, sinon l'esprit et la forme, du moins le principe d'épaisseur – ou plus exactement l'épaisseur de principe). Le "*X*" n°1 est la première partie de *Rats Hamburger* de Willem (auteur bientôt en 30/40). Étrange idée que d'avoir divisé en deux volumes, ce court récit en images. Mais, peu importe, la navigation se fait à vue, chaque livre est un essai, parfois tentative première, parfois hommage tardif – ce qui compte, c'est la matière. Mais si on relève que le but initial que s'étaient donné les concepteurs était « *d'affranchir l'édition de bandes dessinées de ses limites actuelles* », on peut remarquer aujourd'hui que ce pari n'a pas été gagné, sinon de manière à la fois ironique et pragmatique : il est un fait que cette collection a permis de publier de jeunes auteurs, comme ceux qui vont bientôt fonder « L'Association » (Stanislas, Menu, Konture), que l'esprit *limité* des éditeurs « mainstream » n'a pas su repérer (et c'est tant mieux car ça les a conduit à inventer leur propre mode *d'existence* – en tant qu'auteurs – *de bande dessinée*[14]).

Jean-Christophe Menu, *Sorte d'éditorial*, in *Labo* n°1, 1990 © J.C. Menu

L'activisme et l'énergie de ces jeunes gens vont impulser en 1990 l'expérience *Labo* alors que Futuropolis est déjà devenu depuis quelque temps (au prix d'un franc symbolique) propriété de Gallimard. La conjonction Robial-Menu ne pouvait accoucher que de quelque chose de problématique et riche en potentialités. Près de vingt ans après, cette expérience résonne encore malgré la reprise active de l'éteignoir social et culturel. *L'Association* est née de ce *labo* bricolé dans l'espace d'un Futuropolis un peu en fin de course (Robial s'est trouvé un nouveau terrain de recherche graphique dans l'habillage d'antenne ; Cestac, jeune mère, commence à prendre réellement le temps de peaufiner son petit monde en bandes dessinées[15]). Tour d'ivoire (au sein d'une autre plus grande en apparence mais promise bientôt aux souvenirs et aux ruines), L'Association va reprendre très vite le travail là où Robial et Cestac ont dû l'abandonner

14 | Pour reprendre les termes du *Mémoire de maîtrise* de Jean-Christophe Menu en 1988 (publié par L'Association en 2003).

15 | Elle obtiendra *l'Alph'art humour* à Angoulême en 1989 pour *Les copains pleins de pépins*, un véritable 48 pages cartonné couleurs mais à la manière « Futuro » (aquarelle sur papier Centaure ivoire).

14 | Dernier grand succès inattendu de la maison d'édition (qui permettra sans doute d'engager d'autres projets, plus risqués).

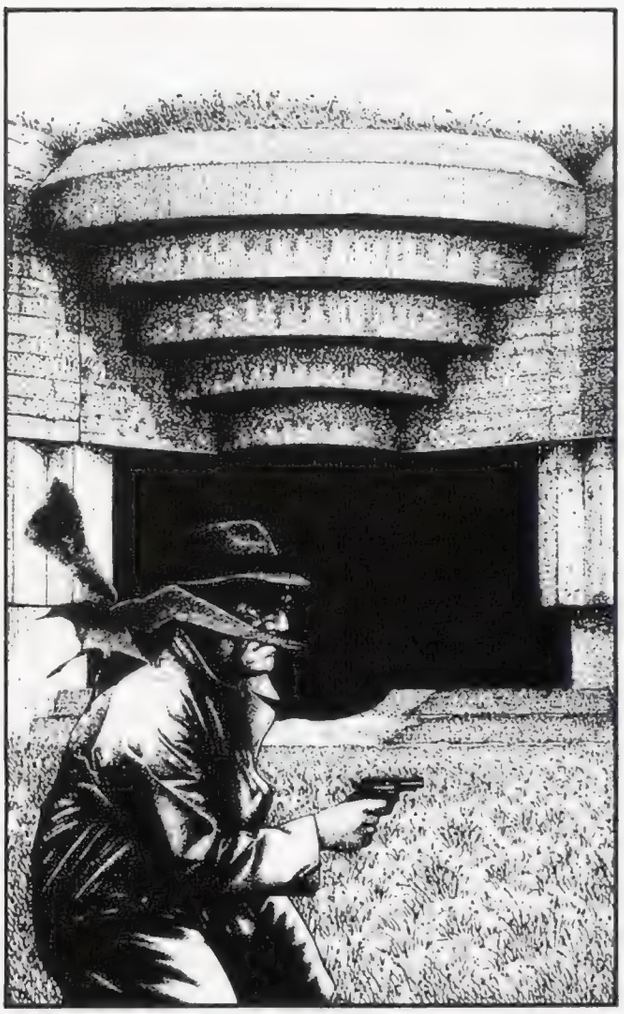


Image extraite de *L'enquêteur* de Martin Vaughn-James, 1984 © M. Vaughn-James

– tout en préservant les grands principes qui ont fait leurs preuves (sur le plan de la maquette, du lettrage, du choix du papier ; reprenant le concept d'agrandissement d'un détail d'une image pour la couverture, etc.) et en continuant d'éditer des auteurs devenus orphelins (comme Baudoin). La transmission s'est opérée à temps. Étienne Robial apposera (en 1999) sa griffe en maquettant une des opérations les plus insensées de L'Association, *Comix 2000*. D'autres jeunes éditeurs retiendront la leçon, notamment que tout est affaire de regard et d'écoute ; que pour inventer, il faut suivre ses intuitions, ne rien censurer, tout en respectant une ligne de conduite minimale (pour ne pas dire une ascèse).

Mais, un peu auparavant (autour de 1988), les collections auront été, sinon repensées, au moins rafraîchies. Une nouvelle, la dernière, scellant le pacte entre Futuropolis et Gallimard, tente de reprendre le principe du livre illustré (roman, de préférence). À l'origine, il y a le désir de Tardi de faire des dessins pour le *Voyage au bout de la nuit* de Céline[16]. Dans la foulée des couples se forment, parfois très simplement : Baudoin et Le Clézio, ayant été voisins à Nice, avaient envie depuis longtemps d'associer leurs signatures. Mais, quelle que soit la qualité de nombreuses illustrations réalisées par des dessinateurs intelligents et sensibles, cette collection a quelque chose de forcé et même de bancal. La maquette de couverture mime celle de la Collection blanche de Gallimard (on n'a jamais fait mieux) mais ne la transpose pas suffisamment. C'est trop classe ou pas assez. On reste dans un entre-deux insatisfaisant. Quoi qu'il en soit, si on veut lire les grands auteurs de la littérature classique contemporaine (Faulkner par exemple), il reste préférable de s'offrir une édition ordinaire, sans image. Expérience intéressante mais finalement peu concluante, cette collection s'arrête avec le jet d'éponge définitif des « fondateurs ». La suite n'appartient plus à cette *véritable histoire de Futuropolis* (y compris *La Débauche* de Tardi et Pennac qu'il est préférable d'oublier, tant on est loin de *La Véritable Histoire du Soldat inconnu*).

À l'avant-dernière page de son livre, Florence Cestac se défend par avance d'avoir oublié qui ou quoi, auteur ou anecdote : trop à dire, trop de souvenirs… Vingt-deux années pleines ne pourront être explorées en détail que dans un assez gros ouvrage où il sera alors possible de s'étendre sur tous ces livres singuliers, comme ceux de la collection Script : *La Toilette* de Montellier, Charras et Robial, morbide et expérimental, explorant le blanc, l'effacement ; ou *L'Enquêteur* de Martin Vaughn-James adapté par Yves di Manno – deux livres lorgnant franchement du côté de la littérature et des arts plastiques. En 2002, pour les vingt ans des éditions Futuropolis, un 30/40 (l'avant-dernier, semble-t-il) reproduit toutes les couvertures, cartes, logos, catalogues et autres documents de son histoire : 328 auteurs, 80 collaborateurs – le tout introduit par une préface de Jean-Luc Cochet qui, après avoir subtilement joué, *au présent*, au jeu *perecien* du « je me souviens », égrenant les noms et les mots-clés, conclut ainsi (sur un air de valse, comme dans un film de Stanley Kubrick ?) : « *Alors, de nouveau, il serait temps de dire "Je me souviens" et de recommencer une fois encore. Pour mesurer le temps passé et la distance parcourue, afin de se replonger dans le flot des livres et des anecdotes, histoire de revivre une aventure devenue Histoire* ». ■

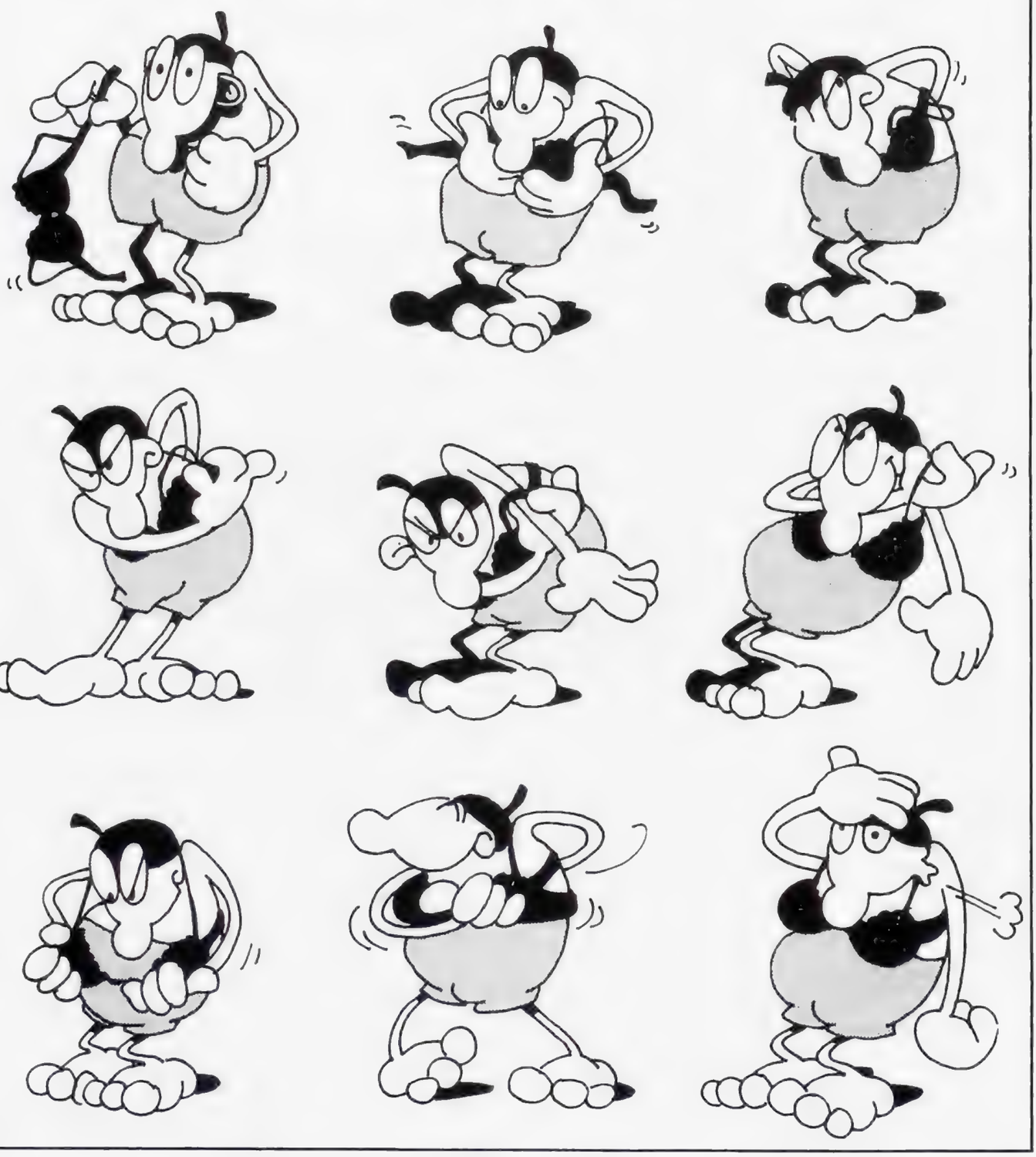
Juillet 2007

récit complet

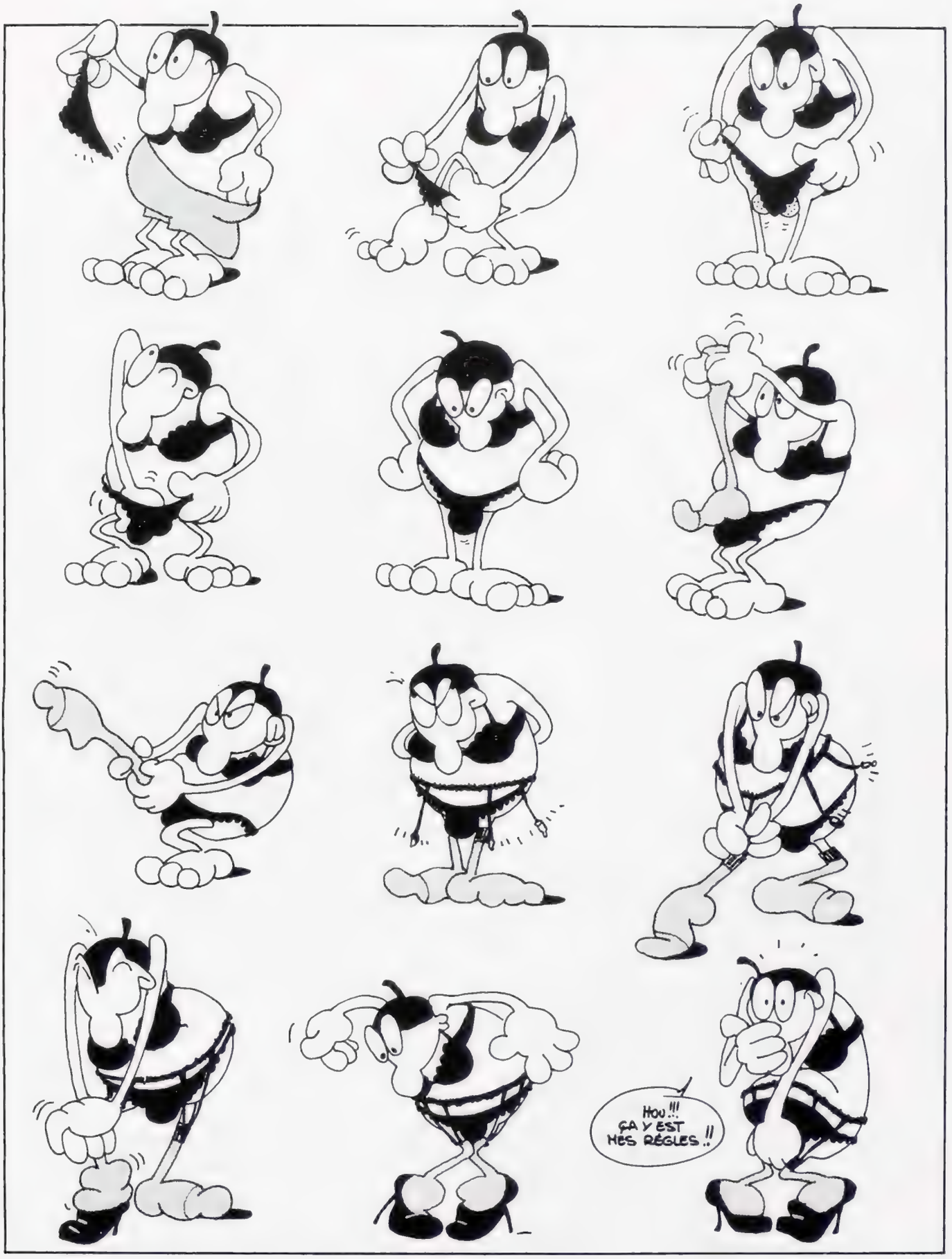
Florence Cestac

Mickson travesti

MICKSON travesti



Cette histoire parue en 1978 dans le huitième numéro de la revue *Ah !Nana* et reprise dans l'album *Harry Mickson nettoie ses pinceaux* (1982) est reproduite avec l'aimable autorisation de Florence Cestac et des éditions Futuropolis


HOU !!!
ÇA Y EST
MES RÈGLES !!

Une histoire de Livres

Etienne Robial[1]

Le livre de Florence est pour moi un très beau flash-back, beaucoup d'émotion et des souvenirs qui reviennent. À la lecture, j'ai redécouvert des choses absolument véridiques que j'avais complètement oubliées, comme le financement initial de la librairie grâce à l'élevage de poules de la marraine de Véronique Ozanne, ou plus tard les aventures de la délégation angoumoisine à New York. C'était quelque chose !

Florence n'y raconte que de bons souvenirs, sans aucune rancœur. Sa mémoire visuelle est stupéfiante, pour des choses où je suis sûr qu'il n'y a aucun document photographique, par exemple la disposition de la librairie, avec tous les recoins, les étagères, ou l'arrière-boutique avec le réparateur de vélo.

Si je devais comme elle raconter ma propre histoire de Futuro, je le ferais à travers la typographie, le graphisme, un peu comme dans l'exposition *Robialopolis* au Festival d'Angoulême en 1987. À partir d'un alphabet, on retrouvait des titres de livres, des logos… Ma véritable histoire de Futuro se retrouve dans les livres. Ça a été mon plaisir au jour le jour de faire ces bouquins et de créer cet ensemble qui s'inscrit dans la continuité de mon travail de graphiste et d'éditeur. Ma « morale » de cette aventure, c'est qu'en tant que graphiste, il vaut mieux faire ses propres livres plutôt que d'aller les faire chez les autres qui vont avoir des envies, des idées différentes des vôtres.

Comme le montre Florence, la Bande Dessinée est arrivée par hasard dans notre vie, rien ne nous y prédestinait. Le seul album que nous avions dans notre bibliothèque à l'époque était le gros volume *Little Nemo* de McCay paru chez Pierre Horay lettré par Philippe Druillet (ce que peu de gens savent aujourd'hui). J'ai été éditeur de Bande Dessinée alors que je n'en ai jamais été lecteur et que je ne le suis toujours pas. De la même façon, je n'ai pas de télévision chez moi alors que je travaille pour CANAL+. C'est une force de ne pas être consommateur. On a plus de distance, on peut être plus abrupt et moins imprégné. Je suis moins préoccupé par ce qui se fait chez les autres ou ce qu'attend le public.

| © Dargaud |

Grâce au livre de Florence, Futuropolis devient de la « vraie » Bande Dessinée. Elle raconte une histoire avec toute la dramaturgie et l'humour qu'on lui connaît, et ça prend tout son sens.

Pour ma part je n'oublie pas les premiers pas de nombre d'auteurs, comme Jacques de Loustal, Martin Veyron,

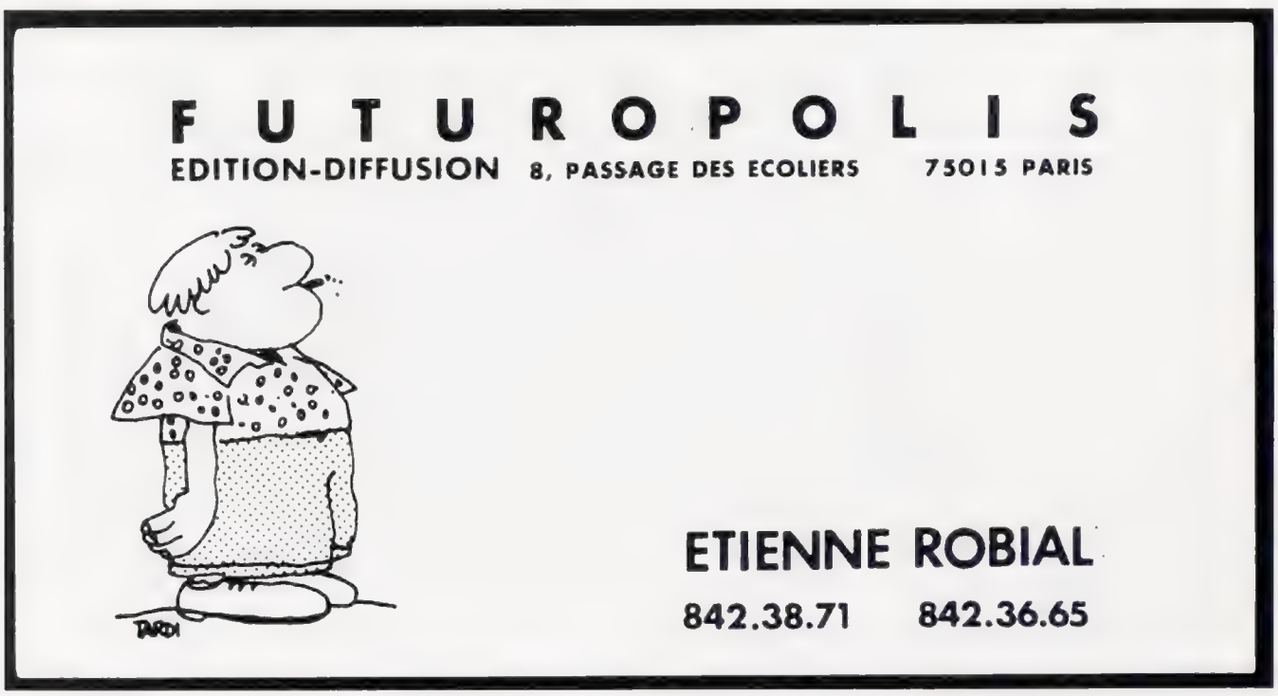
1 | Co-fondateur de Futuropolis, aujourd'hui graphiste, directeur artistique général de CANAL+, producteur et enseignant.

2 | La vérité oblige à signaler que Jeanne Puchol et Jean-Claude Götting ont publié des livres de bande dessinée depuis l'arrêt de Futuropolis en 1994, notamment chez Casterman et l'An 2 pour la première et Delcourt pour le second. [NDLR].

Jean-Claude Denis et tant d'autres… Tous ceux de la Collection X dont s'occupait Jean-Marc Thévenet, les Marc-Antoine Mathieu, Pascal Rabaté... Avec le recul, c'est un sacré tableau de chasse.

Chaque auteur aurait également sa propre histoire de Futuropolis. Prenez Louis Joos, qui est belge et par ailleurs musicien de jazz. Il a fait quatre ou cinq albums chez nous. Il ramenait périodiquement son paquet de planches en noir et blanc, c'était tout prêt, il y avait juste à programmer le livre et à le sortir. Après 1992 et la fin de la maison, il a continué à m'envoyer des pages. Je lui ai donc téléphoné un jour pour lui dire que Futuropolis, c'était terminé. À quoi il m'a répondu que ça n'était pas parce que Futuropolis était arrêté que ça devait l'empêcher, lui, de continuer à dessiner. « *Oui, en effet, tu as raison* » ai-je admis. « *Et ça n'est pas parce que tu ne vas pas le publier que ça ne va pas t'intéresser de le lire* », a-t-il ajouté. « *Effectivement*, ai-je reconnu, *mais tu as proposé ces pages à un éditeur ?* » « *Ah non, non, je n'ai pas envie.* » Il est professeur de dessin en dehors de ses activités musicales et ça faisait partie de son rythme de vie que de dessiner ses histoires de jazz. Alors il a continué malgré tout et il doit avoir dans ses cartons quatre ou cinq histoires toutes faites.

Je pense à Jean-Christophe Chauzy, avec qui j'étais en conflit du temps de Futuro parce qu'il voulait faire de la couleur. Je lui disais non, si tu veux faire de la couleur, va ailleurs, va chez Casterman. Ce qu'il a fait après l'arrêt de Futuro, et plutôt bien d'ailleurs. C'est un de ceux avec qui je continue d'entretenir des relations auteur/éditeur, alors que je ne suis plus son éditeur. Il m'envoie ses projets, sollicite un avis ou plutôt des critiques, parce que je n'ai jamais été très tendre avec son travail. J'ai conservé ces relations d'amitié, de copinage avec certains auteurs, et plus du tout cette relation qu'on dira « intéressée » du type qui traîne avec son carton sous le bras parce qu'il veut être publié.



| Carte de visite d'Étienne Robial à l'époque de Futuropolis. Illustration de Jacques Tardi. Droits réservés |

Je pense également à Jeanne Puchol ou Götting qui ne font plus de Bande Dessinée depuis l'arrêt de Futuropolis[2]. C'est à cause d'eux tous que mettre un terme à cette aventure a été difficile. On vivait une véritable histoire d'amour avec ses joies, ses peines, ses trahisons. Je pense à Bruno Lecigne qui a fait ses premiers pas de théoricien chez nous et qui, à un moment, a « retourné sa veste » pour aller travailler aux Humanoïdes Associés. On a vécu cette crise ensemble. Ça a été douloureux pour lui, Il n'en dormait plus la nuit, sans doute comme les hommes de gauche qui récemment

sont entrés dans le gouvernement de François Fillon.

J'ai eu aussi des relations étonnantes avec certains employés de Futuro. Zorin, par exemple, qui était dessinateur en dehors de son emploi chez nous[3]. À Futuro, il était sous les ordres de Sylvain Insergueix. Quand je descendais, je le voyais avec les cartons et la ficelle. Il faisait les paquets. J'aimais beaucoup ce qu'il faisait, mais dans ce contexte, il n'était pas possible d'avoir une relation auteur/éditeur normale, parce que la règle du jeu était posée comme ça. Ça m'a peiné de n'avoir jamais pu le publier, sinon une fois dans la collection cartonnée. Le bouquin s'appelait *KMX*. Il a été très content de ce livre et moi aussi. Au moment où les affaires ont commencé à aller mal, il m'a offert la signalétique qu'il avait faite pour le film de Caro et Jeunet, *Le Bunker de la dernière rafale*. Un ensemble magnifique, réalisé sur zinc. Ça m'a beaucoup touché.

| Publicité d'Étienne Robial pour Futuropolis, 1979 © Étienne Robial |

Il ne faudrait pas non plus oublier toute l'équipe de fabrication de la dernière époque, qui a été fort heureusement récupérée par le Seuil jeunesse où elle a continué à faire de l'inactinique et du « ton direct » façon Futuro.

Il faudrait aussi parler de certains à-côtés amusants comme l'album souple de *Popeye* tiré à 100 000 exemplaires pour les stations-service Total qui reprenait les deux premiers épisodes du premier volume Copyright. C'est un livre assez rare aujourd'hui, mais à l'époque, on le donnait contre un plein d'essence. Jean-Christophe Menu, qui avait quinze ou seize ans et vivait encore chez sa mère, avait fait la mise en couleur parce que, bien sûr, il était inconcevable de proposer un volume en noir et blanc dans ce circuit. Jean-Christophe n'avait pas les moyens de s'offrir des pots de couleur, donc nous lui avions acheté des feutres. Il travaillait directement sur les pages d'un volume Copyright que nous découpions au ciseau et remontions « à la française ». Et il y avait les lettreurs. Je pense à Hugues Wilson, par exemple et une palanquée d'anonymes dont les ouvrages se vendaient peu et qui se proposaient pour faire le lettrage des volumes de la collection Copyright. Nous les payions, bien entendu, au tarif en vigueur, ce qui leur procurait des compléments de revenus appréciables.

3 | Graphiste, auteur de bande dessinée, Zorin apparaît comme acteur entre autres dans *Le Bunker de la dernière rafale* de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet.

Je me rappelle de Benedict Taschen en 1982. Il avait déjà sa boutique de Bande Dessinée à Hambourg. Il est venu traîner chez nous trois semaines/un mois pour une sorte de stage. C'est l'époque où on a publié *Le Mur* de Bilal. On a fait avec lui une coédition du *Mur* et il a demandé à conserver les droits pour l'Allemagne, ce que j'ai accepté sans y penser plus que ça. Rétrospectivement, il faut reconnaître qu'il était malin. Il s'est dit que le Mur de Berlin finirait par tomber un jour ou l'autre. Et alors, à ce moment-là… On peut appeler ça un sixième sens, le sens des affaires.

Couverture de *Métal Hurlant* n°7 par Étienne Robial. Droits réservés

Les fournisseurs ont aussi énormément compté. Les imprimeurs par exemple, travaillaient de façon très particulière avec nous. Ils avaient 17 références différentes de noir, correspondants à autant de pots d'encre alignés dans leurs ateliers. Selon le livre, je leur demandais le pot de noir n°3 ou 4, ou 10… J'amenais les auteurs voir le tirage de leur livre « au cul de la machine », je couchais quasiment sur place. Idem pour les relieurs, je ne les lâchais jamais, mais ils devaient aimer ça parce que certains ont regretté la fin de l'aventure.

Et *last but not least*, n'oublions pas les libraires. On entretenait avec eux des relations très fortes, tout simplement parce qu'ils soutenaient notre travail. C'était Bulle noire à Aix, La Parenthèse à Nancy ou Adrienne Krikorian à Lyon – un monument, Adrienne ! – Émile Solo à La Hune, la librairie de l'Odyssée à Paris XV^e^ et tout un paquet toujours en activité aujourd'hui. Sans ce petit réseau constitué par Dominique Dupuis, André Strobel et Sylvain Insergueix, Futuropolis n'aurait jamais tenu si longtemps. Ces « librairies-racaille » qui payaient au lance-pierre ont quand même été le noyau dur de notre force de vente. On peut se dire aujourd'hui que Futuropolis aurait dû s'y consacrer entièrement en faisant une croix sur la grande diffusion vers laquelle nous nous sommes orientés. Nous n'aurions pas eu de *Voyage au bout de la nuit* de Céline mis en images par Tardi, mais nous aurions vraisemblablement duré plus longtemps.

Il est difficile de rendre hommage aux libraires dans une histoire comme ça, mais ils ont été vraiment déterminants. Florence en parle très peu, sinon pour raconter la véridique odyssée des tournées avec Tardi. Ce qu'elle ne dit pas c'est qu'on faisait toutes les étapes en train, genre Bordeaux – Dax, Dax – Toulouse, Toulouse – etc., en Micheline et en autorail. Très pittoresque. Personnellement, et je finirai là-dessus, j'ai toujours en travers de la gorge la rumeur selon laquelle je suis parti avec la caisse, rumeur qui est bien sûr entièrement fausse, puisque, grâce précisément au succès de *Voyage au bout de la nuit*, j'ai pu arrêter quand les comptes étaient à zéro.

Mon dernier souvenir, c'est le communiqué de presse annonçant la fin de Futuropolis, que j'ai fait avec l'accord d'Antoine Gallimard. C'était mon point final, je me suis attaché à ce qu'il soit bien rédigé. Je l'ai envoyé le soir aux agences de presse. Il a été diffusé dans la nuit et le lendemain matin, France Info en a donné des extraits. J'étais en voiture et je me souviens de la chape de plomb qui m'est soudain tombée sur les épaules en l'entendant. Je me revois piler et me garer pour chialer comme un môme. ■

Propos recueillis le 6 septembre 2007

Je me souviens de Futuropolis[1]

Jean-Pierre Dionnet[2]

Le temps est un fleuve.
Ce qui s'est passé se passe toujours quelque part et ce qui se passera s'est déjà déroulé.
Je suis sûr qu'on peut voyager dans le temps.
Parfois, j'ai envie de retourner à la grande boutique de Futuropolis, rue du Théâtre.
Et je ne le fais jamais, de peur de ne pas les retrouver là-bas. Florence Cestac, De Repper, Étienne Robial et Denis Ozanne.
Pourtant je sais qu'ils y sont.
Je pourrais même remonter plus loin encore, au premier Futuropolis,
quand il y avait Robert Roquemartine et sa petite boutique de coiffeur, en angle, devenue temple de la bande dessinée.
J'étais partie prenante puisque je n'étais, suite à un arrangement bizarre, pas payé mais nourri et pouvant disposer de l'argent que je gagnais, en vendant les livres que j'amenais et en ne touchant rien sur ceux qui appartenaient à la boutique : nous avions donc inventé des codes compliqués pour nous y retrouver… Je n'ai pratiquement rien vendu mais c'est là que j'ai fait la connaissance de Druillet, qui m'ouvrira la porte de *Pilote*, de Jacques Sadoul et de quelques autres qui m'ouvriront d'autres avenues.
Puis Roquemartine prendra la grande boutique, puis il vendra la boutique à Étienne, Florence et Denis et Jean-Claude.
C'est dire que quand les quatre susnommés arrivèrent, je me méfiais un peu. Ils venaient de la pub et de la brocante chic, m'étais-je laissé dire. Et Robial avait travaillé chez Filipacchi !
Mais très vite, ils devinrent « la famille ».
J'y allais tout le temps.
J'y passais des matinées ou des après-midi interminables et enchantés.
Soyons clairs, ils ne connaissaient pas grand-chose en bande dessinée, à l'époque. Mais ils apprenaient vite.

| © Dargaud |

Et tout de suite, on s'est entendus comme les Quarante Voleurs :
ils m'envoyaient derrière pour voir les lots qu'ils avaient reçus et j'y cherchais des merveilles. Et ils me demandaient conseil dans le domaine des comic books pour lequel ils avouaient la plus grande ignorance. (J'aime bien les gens qui avouent leurs ignorances car c'est ceux-là qui apprennent vite et bientôt savent tout).
La boutique devint vite un laboratoire : il y avait les clients normaux, ceux qui venaient avec leur liste de *Robinson* ou de *Hop-Là !*, que Denis traitait avec une

1 | …Et je me souviens forcément de Georges Perec à qui j'étais allé faire dédicacer *Les Choses* à sa sortie, j'avais seize ans, et qui avait pris le temps de me parler comme à un adulte.
2 | Journaliste pigiste du temps de Futuropolis, aujourd'hui auteur et producteur.

politesse condescendante et que Robial parfois rabrouait carrément, en leur disant d'aller voir ailleurs ou plutôt de regarder ailleurs. Il n'y avait que Florence qui était gentille,
apparemment
et De Repper était là sans y être, rêvassant.
Très vite, Robial en eut marre de rendre la monnaie, quant à Ozanne, il n'a jamais vraiment voulu s'en occuper. Apparemment il aimait parler d'argent mais pas compter les pièces.
La seule personne qui me semblait tout à fait humaine là-dedans, moi compris, puisque j'étais un fou furieux qui ne pensait que bande dessinée et qui ne vivait que pour la bande dessinée, c'était Florence,
Florence et sa salopette, la même qu'Étienne, (c'est peut-être eux qui ont inventé la mode unisexe), une espèce de poulbot rigolard, le sourire facile, l'œil toujours pétillant mais dont je me méfiais un peu et dont je me méfie toujours, car j'avais l'impression que sous son air bonhomme ou plutôt bonne femme, elle observait tout.
J'aurais dû me méfier davantage :
elle n'observait pas,
elle enregistrait.
Et très vite, elle s'est mise à gribouiller
d'abord pour des catalogues internes, puis pour des parutions toujours confidentielles, en interne et donc quelque part à compte d'auteur, ses désormais célèbres gros nez qui alors n'impressionnaient personne.
Tout le monde semblait étonné que la vendeuse de Futuropolis arrive à dessiner, mais personne ne remarqua sa constance et la manière dont malgré l'énormité de ces appendices, elle arrivait à croquer tout le monde, exactement, au fil de ce que son regard collectait.
La suite, c'est l'histoire,
Comment Étienne devint éditeur, (je crois que c'est plus lui que Florence qui avait envie de devenir éditeur),
Comment ils inventèrent le 30/40, comment ils inventèrent les « Copyright », histoire de respecter le format des comic strips, ce qui en faisait par essence des livres invendables puisque ne rentrant dans aucun rayon.
Dans la même période, mais tout s'embrouille dans ma pauvre tête, je ne sais plus si c'est avant, pendant ou après qu'ils firent appel à certains auteurs que nous avions en commun, puisque j'avais avec Moebius et Druillet, créé Les Humanoïdes Associés, Étienne fit la maquette des premiers *Métal*.
Ils m'embauchèrent à l'occasion comme traducteur, (la chose la plus dure qui me soit arrivée de ma vie, le 30/40 *Vaughn Bodé* ou le 30/40 *Jeff Jones* : ce n'était pas des raconteurs d'histoires mais des poètes, et trouver des équivalents à leurs gags qui n'en étaient pas se révéla quasi impossible).
Ces trois-là inventèrent des choses que moi-même je n'aurai pas osées.
Et sachez que j'osais beaucoup alors.
Par exemple, avec un livre d'un débutant qui s'appelait Frank Margerin, appelant son livre *Frank Margerin présente*, histoire qu'on croit qu'il représentait quelque chose, alors que le pauvre n'avait encore publié que quelques dessins chez Nathan.
Mais ça doit être Robial qui a inventé le fait d'appeler des livres de Tardi, de Gir ou de Bodé : *Tardi, Gir* ou *Bodé*.
Le temps a passé. Je ne vois plus guère Florence, je ne vois plus jamais Ozanne et De Repper nous a quittés.
Je vois assez souvent Étienne. Il lui arrive même de voir ma femme et mes enfants à Belle-Île, sans moi, un mois durant, avec sa nouvelle famille, pendant que je suis ailleurs.
Florence, je la croise au cocktail du livre *Métal Hurlant*, il y a deux ans, je l'ai revue depuis, ponctuellement, souvent à des expositions de Giraud.
Et elle m'a prévenu : tu seras dans mon prochain livre…
J'avoue que la peur m'a pris.
Car je n'aurais pas aimé être à la place de Robial quand est paru *Le Démon de midi*, consacré à la séparation d'Étienne et de Florence. D'abord, ça a été une bande dessinée : c'est devenu un best-seller. Là, j'ai commencé à me moquer un peu de lui en disant que sa vie était devenue un roman et qu'apparemment ce roman se vendait. Puis il y a eu la pièce de théâtre, devenue un énorme succès et quand j'ai vu l'affiche du film *Le Démon de midi*, là je me suis dit : « *Sacrée Florence, sacré Robial ! C'est la première fois que la séparation*

Couverture de *Métal Hurlant* n°50, représentant Jean-Pierre Dionnet par Étienne Robial. Droits réservés

d'un couple rapporte autant ! » J'attends maintenant la comédie musicale, à Broadway.

Je suis à San Diego aujourd'hui mais je me demande si en rentrant je ne vais pas d'abord relire J. W. Dunne[3]. Me mettre en condition, m'habiller comme je m'habillais à l'époque, (ce n'est pas trop dur car la mode est revenue et mon costume Dior de Hedi Slimane ressemble bigrement aux costumes Renoma que j'arborais à l'époque et la cravate est redevenue étroite comme celles que j'achetais à Londres, noire et tricotée).

Il faudra que je trouve un taxi assez âgé, qui n'ait pas changé sa Simca, ou qui ait encore une 403 noire, il faudra qu'il ait soixante ans ou plus et qu'il connaisse bien le quartier.

Et je lui dirai « *Je vais 130, rue du Théâtre en face de Neyrac Films* »

Je ne sais même pas s'il y a toujours un Neyrac Films. Et je vais tous les retrouver là, Ozanne dans l'arrière-boutique, complotant, mystérieux, De Repper songeur, Florence tout sourire devant la porte, Robial un peu renfrogné, en train d'utiliser du Zipatone et du Letraset pour mettre en page un bulletin de souscription pour je ne sais qui, je ne sais quoi.

La véritable histoire de Futuropolis que je viens de recevoir et de lire dit tout sur ces temps bénits où Futuropolis devint l'autre éditeur important de l'âge d'or des années 70, qui renouvela la bande dessinée.

Je dis bien *l'autre* car l'aventure qui évidemment me paraît la plus importante, est la mienne : *Métal Hurlant* et les Humanos, Moebius Druillet Farkas qui, j'ai le droit d'être subjectif, me paraît encore plus importante par l'ampleur du travail accompli, le nombre de livres et aussi l'ampleur du trou financier que j'ai laissé derrière moi.

N'empêche que je suis jaloux de Futuropolis, car quand on met tous les livres des Humanos l'un à côté de l'autre, c'est n'importe quoi. Alors que si l'on met l'un à côté de l'autre les « Copyright » ou les autres livres édités par Futuro, tout est parfait, parallèle, cohérent, symphonie de noir, de blanc et de jaune, parfaitement rectiligne, un peu à la manière de la Série Noire.

Dans une trentaine d'années, je sais qu'on collectionnera les Futuropolis, comme il y a trente ans on collectionnait les Jules Verne de Hetzel parce que c'est beau, parce que cela ne ressemble à rien de connu, parce que rien de connu n'y ressemblera jamais.

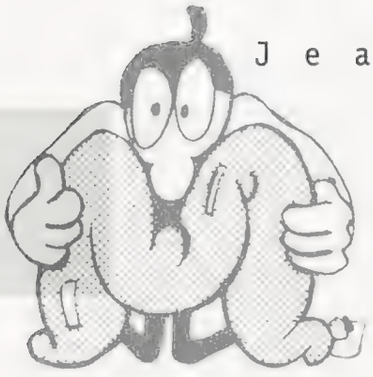
Allez, encore un effort, j'approche de la rue du Théâtre. Ils m'attendent.

Ils sont là en train d'inventer un avenir qui est déjà passé. ■

Fin

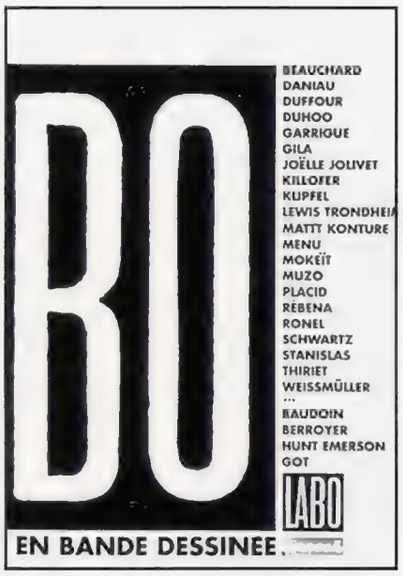
3 | Lire à ce propos l'ouvrage théorique de Dunne : *An Experiment With Time* (A. C. Black Limited, Londres 1927 ; rééd. augmentée Eurnel & Sons Limited, Paulton Somerset & London, 1935) où, à partir d'études des prémonitions, des souvenirs fugaces et d'un certain nombre de théories mathématiques auxquelles je n'ai pas tout compris, l'auteur explique qu'on pourrait voyager dans le temps si nous n'avions pas les blocages qui nous font croire que l'eau va forcément d'amont en aval. Voir aussi à ce propos l'application pratique dans l'ouvrage soi-disant romanesque *Le Jeune Homme, la Mort et le Temps* de Richard Matheson et dans le film qui en a été tiré : *Quelque part dans le temps* de Jeannot Swarc.

Passage des Ecoliers



J e a n - C h r i s t o p h e M e n u [1]

on plus ancien souvenir de Futuropolis, c'est la librairie que j'ai connue par le plus grand des hasards en 1976. Je devais avoir 12 ans. Un copain de ma mère m'avait dit « *Si tu t'intéresses aux vieux Spirou, je connais une boutique à Paris où il y en a.* » Je m'y suis rendu pour voir les « belgeries » comme dit Robial. Je cherchais les premiers *Sibylline* de Macherot, des choses comme ça. J'ai déjà eu l'occasion de le raconter ailleurs mais ces visites ont fait partie des moments où j'ai découvert qu'il y avait autre chose dans la bande dessinée que ce que je connaissais alors. Là, sur les tables de la librairie, se trouvaient des livres qui n'étaient pas pour moi. Je me souviens notamment des tout petits bouquins que Wolinski avait faits pour Pauvert, avec ces personnages à poil qui se couraient après pour baiser. Il devait y avoir du Crepax et forcément *La Véritable histoire du Soldat inconnu* de Tardi qui m'ont inquiété en même temps qu'intrigué et sont restés dans un coin de mon crâne. Ces visites se situent vers la fin de l'histoire de la librairie puisque j'ai trouvé un jour le rideau de fer baissé.



| Couverture de *Labo*, paru en 1990 |

Mon premier contact avec les éditions Futuropolis remonte à 1985-86 à l'époque des premiers albums de la Collection X. Avec Stanislas[2] nous avions décidé d'essayer d'en être. Nous devions être ensemble la première fois que nous sommes allés passage des Écoliers. Stan a été accepté le premier pour la Collection X dont s'occupait Jean-Marc Thévenet, après avoir refait plusieurs fois sa copie de *La Grande course*, et moi, après de nombreuses propositions refusées parce que pas au point, j'ai fini par proposer un Lapot, un polar animalier à la Tillieux, qui a été accepté. C'était mon premier album.

Bien sûr, je suis content et fier que dans son livre, Florence désigne L'Association comme l'héritière des éditions Futuropolis (après Étienne, qui avait mis le portrait de L'Asso dans le 30/40 sur l'histoire de Futuro) Ça a toujours été clair dans notre esprit à nous aussi. Quand Étienne m'a confié LABO, ça a été pour moi la transition entre la période fanzine antérieure et ce qui allait devenir L'Association. En travaillant avec Étienne, j'ai retenu certains de ses principes, que ce soit au niveau graphique ou au niveau éthique. J'avais mis un certain temps à « comprendre » Futuro, moi qui venais de la bande dessinée classique, Dupuis, Lombard et compagnie. Les livres de Futuropolis étaient un peu chers, très classieux, comme des livres d'art de bande dessinée. Ça mettait à distance les petits cons qui veulent du « 48 pages cartonné couleur » dont je faisais encore partie. En fait, le message de Futuropolis était « il n'y a pas que le contenu qui est important ou qui a une identité, la façon dont c'est fait aussi ».

Graphiquement, l'influence de Futuropolis sur moi a été énorme. Il y a eu d'une part la conception de l'ensemble d'une maison d'édition, c'est-à-dire une ligne graphique, ce qui était plutôt neuf. Avoir une ligne graphique forte donne une identité globale et peut aussi, dans la pratique, simplifier considérablement les choses. À L'Asso, pour la collection Ciboulette par exemple, le système repose simplement sur un dessin isolé dans un aplat de couleur : à partir du moment où on est d'accord avec l'auteur sur le dessin et la couleur, c'est difficile de rater la couverture. C'est sécurisant pour tout le monde. On n'a pas besoin de chercher son identité en surchargeant. C'est comme en architecture, il faut que ce soit solide et beau, la fiori-

1 | Crotte de nez du temps de Futuropolis, aujourd'hui Mappemonde.
2 | Stanislas Barthélémy, auteur et co-fondateur de L'Association.

ture n'est pas indispensable. J'ai travaillé le catalogue de L'Association comme le faisaient Futuropolis et certains éditeurs littéraires : il y a une double articulation entre le livre pris comme entité qui doit faire exister au maximum le travail de l'auteur et doit donc être bien pensé en tant qu'objet unique et, à un autre niveau, la « méta-œuvre » qu'est le catalogue de l'éditeur, où tous les livres s'articulent entre eux. Autre

| © Dargaud |

leçon de Futuro, chaque bout de papier, chaque carton d'invitation, le papier à lettres font partie de l'« œuvre éditoriale », participent de sa cohérence et doivent être aussi bien faits qu'un bouquin.

L'influence de Futuropolis sur L'Asso se retrouve également dans la dimension patrimoniale. Futuropolis a beaucoup réédité d'auteurs du passé, en commençant par Calvo et les classiques américains de l'entre-deux-guerres. À notre tour, nous nous sommes intéressés au patrimoine, mais pour l'histoire plus récente qui commençait à tomber dans l'oubli, les auteurs européens des années 60 et 70 comme Gébé, Forest, Mattioli, Masse, Touïs et Frydman… Le paradoxe est que Futuropolis n'avait pas fini de faire son travail de mémoire tout en inventant la modernité que déjà la modernité de Futuropolis tombait dans l'oubli quand nous avons commencé à exister. Le passage de témoin s'est fait avec l'arrivée chez nous d'Edmond Baudoin, qui incarnait « l'héritage » de Futuropolis. La colonne vertébrale de son travail d'auteur s'est faite à L'Association après s'être faite chez Futuropolis. Pour nous, Futuropolis est devenu un patrimoine, notre patrimoine. Et maintenant on se retrouve patrimoine nous-mêmes !

Quand je constate que les jeunes générations connaissent mieux Trondheim et David B que Forest et Gébé, je n'arrive pas à comprendre qu'on puisse s'intéresser à ma génération sans s'intéresser à celles qui précèdent. Raviver et rendre disponible cette mémoire est une des choses les plus importantes pour moi, même si personnellement je trouve que Gébé et Forest sont plus essentiels qu'*Agent Secret X9* ou *Batman*.

Un autre trait important de Futuropolis, qui pour moi touche aux situationnistes, à l'avant-garde, c'est d'avoir eu conscience de sa propre histoire, de la perspective historique où l'on se situe. Beaucoup de gens me tombent dessus aujourd'hui pour me dire que l'avant-garde n'existe plus depuis 35 ans, mais pour moi, il y avait ce côté avant-garde chez Futuropolis. Il n'était peut-être pas théorisé comme nous avons essayé de le faire dans *L'Éprouvette*, mais je l'ai toujours senti. Quand Futuropolis fait le 30/40 de Bazooka en 77, c'est vraiment de l'avant-garde. Et il y a toujours eu autre chose que de la bande dessinée dans son catalogue, ce qui n'était pas fréquent, à part chez les Humanoïdes Associés, où ça restait tout de même plus discret. Il y avait d'ailleurs une complicité entre Dionnet et Robial dans cette posture un peu « terroriste ». Dans les textes des catalogues de Futuropolis, année après année, il y a des positions clairement affirmées et une lucidité qu'on

3 | Rubrique de *Métal Hurlant*.

| Première planche du *Portrait de Lurie Ginol* de Jean-Christophe Menu, paru dans la Collection X de Futuropolis en 1987 |

ne voyait pas beaucoup ailleurs. L'outrance de certains propos de Robial, de Dionnet dans « À toute berzingue[3] », viennent d'une certaine tradition littéraire que je suis ravi d'avoir ensuite entretenu. Et en même temps, il s'agit de forcer le trait, évidemment. Robial revendique ce côté « Not Made in Belgia », mais il a toujours dit par ailleurs qu'il aimait Tillieux ou Macherot.

Futuropolis et L'Association ont la même image d'« esthètes marginaux » découvreurs de talent qui, à l'arrivée, débouche sur la même pratique agaçante des gros éditeurs venant « faire leur marché » parmi les auteurs. Futuropolis l'a vécu et nous aussi, avec des nuances, bien sûr. Le statut des auteurs n'est plus le même, malgré tout, et l'époque est radicalement différente.

Le livre de Florence Cestac m'a fait un plaisir énorme parce qu'il est vécu, drôle, très humain et qu'il remet vraiment les pendules à l'heure, déjà en ce qui concerne son propre rôle, parce qu'on a un peu tendance à toujours penser que Futuropolis c'est Robial, même si Robial y est pour beaucoup.

Ce n'est sans doute pas fortuit que ce livre sorte alors que le label Futuropolis a été relancé par Gallimard et Soleil. Je suppose que c'est la réponse de Florence à tout ça. Étienne a été au front en mettant les pieds dans le plat et je l'ai largement suivi dans la polémique contre le « nouveau » Futuropolis. Il fallait le faire. Le fait qu'Étienne monte au créneau était une cause perdue d'avance – la marque Futuropolis ne lui appartenait plus – mais il s'appuyait sur un pacte moral qui le liait à Antoine Gallimard et qui n'a pas été respecté. Florence a préféré s'exprimer de plus haut, sans polémique et avec légèreté, en racontant ce qu'a été Futuropolis pour elle, sans une seule fois citer la nouvelle tentative, qui ne fait pas partie de cette histoire. Je trouve ça très noble. C'est une autre façon de dire que s'approprier l'histoire des autres est une chose bien vilaine, mais c'est aussi faire en sorte qu'au-delà de la polémique, on n'oublie pas l'important. ■

Propos recueillis fin août 2007

Une façon de vivre

Philippe Ghielmetti (Dugenou)[1]

inalement, il me fait chier son bouquin à Cestac.

C'est pas qu'il soit chiant, je pense même que c'est un de ses meilleurs avec *Le Démon de midi* et *Le Démon d'après midi*, mes deux préférés. C'est juste qu'il me fait chier, moi. Ce qui m'emmerde là-dedans c'est que d'en faire un bouquin, une « véritable histoire », eh bien, ça en fait une histoire. Elle raconte ce qui s'est passé. Comment ça s'est passé. Rien à dire là-dessus, ça s'est vraiment passé comme ça. C'était même bien plus drôle, bien plus intense, bien plus déconneur. Encore plus d'amour dans la réalité. Mais attention, on bossait, hein ! Ce qu'on vivait était très « fort ».

Non, ce qui m'emmerde c'est le mot « passé ». Moi j'avais l'impression que toute cette histoire, elle était arrivée hier. Ou mieux, qu'elle n'était même pas arrivée, qu'on était toujours dedans. Je sais bien que tout ça s'est passé, en ce qui me concerne, il y a 25/30 ans. Mais j'ai l'impression que ça ne s'est jamais arrêté. D'être toujours dedans. C'est comme si tout avait commencé vers 1973 ou 74 et qu'aujourd'hui, on est le lendemain. C'est la même histoire qui continue. D'ailleurs il y a plein de gens dans ce bouquin que je n'ai jamais cessé de voir. Robial, Golo, Foufougne, Shannon… Avec Cestac, on mange ensemble au moins une fois par semaine, chez Fernand. Avec Denis, on fait plein de catalogues d'art. Depuis vingt ans. Et puis tout d'un coup voilà que c'est du «passé». Ça rentre dans l'Histoire. Mais pour moi, ce n'est pas du tout fini ! Ce que je fais aujourd'hui dans un domaine proche comme le graphisme ou qui semble plus éloigné, comme la production de musique de jazz, se situe complètement dans la continuité de ce que l'on faisait à l'époque. Je dis « semble » pour la musique parce qu'à l'époque, le jazz c'était déjà LA musique. Sinon, c'est exactement le même état d'esprit. Et cette même façon de voir les choses. J'ai vraiment l'impression de faire « la même chose » mais avec d'autres gens. D'ailleurs les gens avec qui je travaille n'auraient pas dépareillé dans le passage des Écoliers s'ils avaient eu l'âge. Je suis toujours dans ces années-là parce que ce que j'ai vécu à cette époque avec ces gens-là m'a façonné à jamais. Une certaine façon de travailler, de s'habiller, de penser, d'être, de parler, de frimer et finalement de vivre.

| © Dargaud |

Ma femme me reproche toujours d'être resté un adolescent. C'est sûrement vrai. Mais le temps ne s'est pas arrêté vers la fin des années 70. Au contraire, c'est là que tout a commencé. À mon passage dans l'âge adulte. Avec des gens qui avaient entre 10 et 20 ans

1 | Maquettiste chez Futuropolis, aujourd'hui graphiste et producteur.

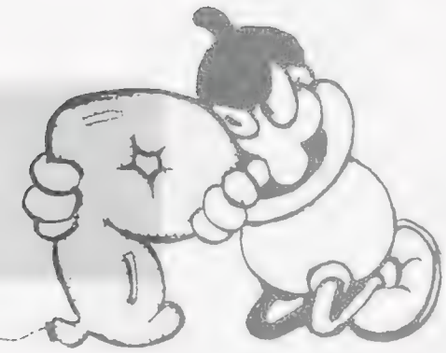
| *F comme Fanzine*, mettant en scène Philippe « Dugenou » Ghielmetti et le fanzine *Le Crobard*, 1986 © Florence Cestac |

de plus que moi. D'un autre côté, c'est bien que Florence raconte comment c'était. Pourquoi et comment on faisait tout ça. Peut-être qu'il y a quelque chose à en retenir pour les lecteurs de 2008. Que l'on ne peut faire les choses bien qu'avec passion. Qu'il faut s'immerger complètement dans ce qu'on fait pour que ça marche. Que l'argent n'est pas une fin en soi. Qu'il faut toujours chercher ailleurs, autrement. Finalement, il est très bien son bouquin à Cestac. ■

Merci à Flo

Promenades gourmandes chez Futuropolis

Dominique Dupuis[1]



arfois, la vie d'une maison d'édition est rythmée par les repas qu'une équipe prend en commun.
Là, elle se laisse bercer par les choix du Grand Timonier* (titre difficile à assumer par Étienne Robial, dont le passé est plus proche de la LCR* que de la Gauche prolétarienne*)
Tel était le cas de Futuropolis et notre vie a donc été marquée par quelques constantes culinaires.

Le steak au poivre de la place du Commerce

« *Chaque livre est unique* ». C'est autour de cette maxime qu'Étienne Robial a décliné tous les formats. En le laissant faire, nous aurions eu « Un auteur, un livre, un format ». Ce qui laisse augurer de la dureté des combats d'arrière-garde qu'il a fallu mener pour structurer le catalogue en collections : Hic et Nunc, Maraccas, Copyright…
Ce qui ne l'empêchera pas d'éditer *KMX* en tout petit format. Cet ouvrage avait le privilège d'être, sur le stand d'Angoulême, en bout de table, près de la sortie. Non content d'être invendable, il était aussi « impiquable » !
À l'opposé de ses goûts éditoriaux, Étienne était plutôt monomaniaque quand il s'agissait de nourriture et le steak au poivre restait son éternel repas. À la limite, il suffisait qu'il s'assoie à la brasserie de la place du Commerce et le plat arrivait tout seul, sans qu'il n'ait rien à dire, comme par magie !

Les ris de veau

Les jours d'inventaire, Étienne nous faisait le plaisir de nous inviter à déjeuner voire, si l'heure de fin était vraiment tardive, de nous inviter à dîner.
Un midi, dans un restaurant dont j'ai oublié le nom et le lieu, Étienne, sans doute sous l'influence d'une conjonction astrale bizarre, décide de ne pas choisir lui-même ce qu'il mange, ce qui, il faut bien le dire, lui arrivait surtout lorsque le steak au poivre ne figurait pas à la carte. Il demande à Florence ce qu'elle prend : « Des ris de veau ». D'un air assuré, il lance : « Comme Madame ! »
Je ne vous décrirais pas la tête d'Étienne lorsque l'assiette de ris de veau est arrivée. Elle a donné lieu à une engueulade mémorable entre Étienne et Florence et à un fou-rire inoubliable.
Cela n'eut aucune influence sur les quantités comptées lors de l'inventaire.
La tête d'Étienne ce jour-là est peut-être à comparer avec celle qu'il faisait lorsqu'il recevait les ouvrages des éditeurs que Futuropolis diffusait.
Car Futuropolis n'était pas seulement éditeur mais aussi diffuseur et chaque éditeur peut être l'objet d'une petite histoire :
Les bouquins perdus de Chlorophylle alors que la mise en vente était facturée.

| © Dargaud |

| Extrait des *Vieux copains pleins de pépins*, 1988 © Futuropolis |

Les fleurs qu'Étienne offre à madame Deligne et qui provoquent une grosse fâcherie de Michel Deligne : « *Mais tu veux me faire cornard, salaud !* »
Le nervi envoyé par le responsable de Bédescope pour récupérer le paiement d'une facture, menaçant Étienne de tous les maux et Florence de tous les tourments.
Les premiers ouvrages de Vents d'ouest qu'Étienne n'appréciait guère. Malgré sa moue, les ventes de *Pacush Blues* lui ont évité de crier « *On saute !* » pendant au moins trois mois.
Enfin Daniel et Didier Pasamonik, créateurs de Magic Strip, qui jouaient à merveille les rôles du bon et du méchant.

1 | Directeur commercial de Futuropolis, aujourd'hui conseil spécialisé en édition et directeur commercial externalisé.

* | Notes à l'usage des jeunes générations :
Le Grand Timonier était le surnom de Mao Zedong, alors président de la République populaire de Chine.
La Ligue communiste révolutionnaire est trotskyste.
La Gauche prolétarienne était maoïste.

La brasserie improbable du dimanche soir à Angoulême

Enfin, c'est fini. Il est 21 heures. Tout est remballé. Il ne reste plus qu'à remplir la fourgonnette, celle qui, d'ailleurs, quelques heures plus tard, se fera enlever rue Jean-Pierre Timbaud par la fourrière et que nous retrouverons, Florence et moi, explosée à ladite fourrière. Ben oui, les flics avaient raté un virage !
Quelques grosses gouttes de sueur sur le front, les fringues poussiéreuses, il faut envisager de se sustenter. Ce qui, un dimanche soir à Angoulême, même à l'occasion du festival, relève de l'exploit. Donc la première brasserie qui se présente fera l'affaire…
Elle est souvent à la hauteur des moments difficiles que nous avons pu vivre durant le festival : une fois, j'ai même été obligé de donner 50 francs à deux gamins pour qu'ils viennent se faire dédicacer des bouquins par Edmond Baudoin. Sans cela, il serait resté deux heures à ne rien faire !
Quand je pense que maintenant, c'est une star adulée par tout fan de bande dessinée indépendante qui se respecte !

« *Le steak tartare le meilleur de Paris !* »

Il est des soirs où Étienne et Florence nous invitent à manger un steak tartare Chez Paul, à l'angle de la rue de Lappe et de la rue de Charonne. Étienne claironne avec son accent caractéristique : « *Le steak tartare le meilleur de Paris !* »
C'est vrai qu'il a toujours été attaché à ce qu'il y a de « meilleur » et c'est par cet attachement au « meilleur » que s'est développé à Futuro un véritable culte pour le papier Centaure ivoire.
L'élégance, au-delà de la paire de Weston, était aussi une grande préoccupation d'Étienne : la distinction suprême était le jaune et le gris qui, alliés au Centaure ivoire, feraient la classe ultime de la collection Copyright.
Car, selon lui, « *La quadri, c'est vulgaire !* »
En fait, tout bien considéré, on a l'impression qu'Étienne a découvert la quadri en travaillant pour CANAL+.
C'était tellement vulgaire que ce fut le début de la fin. ■

C'était comment une journée chez Futuropolis Diffusion ?

Sylvain Insergueix[1]

aspation ! Déjà 7 heures, il ne faut pas traîner si je veux être à l'heure. Pour rejoindre le passage des Écoliers de ma lointaine banlieue, il faut au minimum une heure de transport.

À peine arrivé, il faut attaquer l'escalier qui monte au premier (et pour un « premier » de local de stockage, compter deux étages d'habitation). L'emblème canin de Futuropolis attend en haut. Salut le Ratier !!

Un bonjour à droite à Étienne dans son atelier de création (à moins qu'il ne soit déjà dans son labo de photogravure), un autre à gauche à Eve dans son bureau de comptable et à Florence (toujours à faire des Mickson pour un catalogue ou un autre) … et tiens, il y a déjà un quidam qui attend dans un des beaux vieux fauteuils cuirs (chiné à Montreuil ?) trônant dans le vaste couloir. Ensuite, descente par l'escalier intérieur vers le local de la diffusion, poutrelles acier et éclairage naturel par une verrière du plus bel effet. À hauteur du regard, la collection de ventilateurs d'Étienne Robial s'étale sur la poutrelle principale, comme autant de Belles au bois dormant attendant la fée Électricité pour leur donner vie. Sous l'étage, dans la pénombre, les grandes étagères montées comme un échafaudage géant, tout en inox. Impressionnant.

Au bas de l'escalier trône un monstre électrique, comme un gros robot assoupi : LA FACTURIÈRE. Déjà un ordinateur mais pas encore « micro », doublé d'une énorme imprimante qui avale toute la journée des cartes magnétiques, des cassettes de programmes et des listings de factures, le tout de la taille d'un respectable canapé trois places. Une espèce de champ magnétique lui sert d'aura. Ne pas trop s'approcher, elle ne connaît que son maître et son réparateur ! Zorin arrive et la journée commence. En premier lieu les commandes des coursiers, celles de la veille, puis celles laissées au petit matin sous la porte, puis celles reçues au courrier apportées par Étienne (qui s'inquiète de connaître leur quantité). La grande porte est à peine ouverte que déjà défilent les coursiers : enlèvement des commandes, préparation immédiate, la facturière ronronne, Zorin court dans les allées, les élastiques claquent autour des livres… Tant que les factures « sortent » du monstre, tout va bien ! Je tape les commandes sur le clavier, insère les cartes magnétiques (une par libraire avec tout son pedigree), récupère les documents à déliasser et trier. Zorin utilise rarement LA machine car son magnétisme naturel (bien connu des amateurs des films de Marc Caro)

| © Dargaud |

remet tout à zéro : les cartes magnétiques, les K7 avec les logiciels ! Déjà 10 heures, arrivée de Foufougne, le coursier de Futuropolis. Un grand gaillard à la carrure de Viking, rouquin, affublé d'une barbe impressionnante, conduisant une mobylette hors d'âge mais fidèle

1 | Responsable des ventes chez Futuropolis, aujourd'hui libraire.
2 | Editions Artefact, alors sises à Enghien-les-Bains.

Sylvain Insergueix dessiné par Florence Cestac en 1977.
Dessin inédit © Florence Cestac

comme un chien ! À cette heure, il attaque l'andouillette-vin blanc, histoire de reprendre des forces. Depuis 5 heures du matin il sillonne tout Paris pour la presse, livrant kiosque après kiosque. Qui n'a pas connu Foufougne ne peut imaginer la quantité de paquets empilables sur un simple deux-roues motorisé. Incroyable !

Pour vous préciser les choses, la diffusion Futuropolis n'a pas toujours été dans ce beau local, un peu « Eiffel », avec une machine qui avale les opérations. Au début, nous étions rue Violet, dans une petite boutique avec une belle cave. Un jour, Étienne nous apprend qu'il réédite *La Bête est morte !* de Calvo et Dancette. Quand les livres sont arrivés, le local suffisait à peine à tous les contenir. Les piles sont réellement montées jusqu'au plafond. Le lendemain matin, miracle, nous pouvions à nouveau voir le dessus des palettes. Florence constatera plus tard qu'en fait le plancher avait un peu cédé sous le poids ! Les factures manuelles, les palettes sur le trottoir, tout le monde bossait à la diffusion. Étienne, Florence, Denis, mes patrons étaient souvent là pour donner bien plus qu'un coup de main ! Nous déjeunions tous ensemble, à la brasserie Chartier (un restaurant conçu sur le modèle d'une fourmilière !). Cette façon de travailler tisse des liens forts. Surtout quand vous êtes vous-même éditeur[2], travailler dans cette ambiance est enthousiasmant. Personne n'est avare de son savoir, de montrer le meilleur moyen de faire les choses. Beaucoup de rigueur mais une vraie convivialité (Étienne imaginait des documents à l'image Futuropolis pour tout, étiquettes, emballage, etc. avec des instructions de positionnement bien précises).

Passage des Écoliers, tout est plus organisé. Il y a de la place, une grande réception et LA machine ! Il faut maintenant préparer les colis plus importants pour les livraisons en voiture et les libraires de province. À Paris, mes librairies préférées sont Les Yeux fertiles, Actualités et Tschann. Tout ce que la bande dessinée et le dessin comptent de livres, de rééditions, de journaux, de publications de toutes sortes s'y trouvent, de vraies cavernes d'Ali Baba. Un détour par la plateforme de livraison nationale de la Librairie Française, dans le XIII^e^, une sorte de no man's land, en plein Paris, dans une ancienne gare ferroviaire de marchandises à moitié abandonnée, un endroit comme imaginé par Léo Malet et dessiné par Tardi ! La fin d'après-midi est rarement plus calme, mais permet parfois une chasse à la grosse mouche à l'élastique, tant il est vrai qu'elles aiment la fraîcheur relative de notre « grotte » et que nous sommes agacés par leur bourdonnement renvoyé par les murs sans fenêtre. Nous recevons beaucoup de libraires l'après-midi qui n'hésitent pas à parcourir des centaines de kilomètres pour venir voir les livres disponibles. Départ vers 19 heures, la tête pleine de promesses de bouquins à venir, entrevus sur le bureau d'Étienne. C'était comment une journée à la diffusion Futuropolis ? Eh bien, comme ça ! ■

Une seule image

Edmond Baudoin[1]

e me répète, mais c'est vrai que j'ai commencé à faire de la bande dessinée comme un analphabète, un provincial qui ne savait même pas ce qu'était « Futuropolis ». Alors, quand mon ami Frank m'a dit « *Ce que tu fais, il n'y a qu'un seul éditeur qui pourrait l'accepter, c'est Robial, viens, je t'emmène chez lui* », je l'ai suivi avec de vagues images dans ma tête… Robial, Futuropolis… C'est quoi ? De l'anticipation ? De l'architecture ? Mais Frank était mon ami, alors je l'ai suivi.

De l'autre côté du bureau il y avait Florence Cestac et Étienne Robial.

Etienne Robial regarda mes dessins, mes planches avec l'air de quelqu'un qui s'ennuie un peu. Les éditions Futuropolis étaient peintes en « gris souris », il avait un peu cette teinte-là sur le front.

Je m'attendais à repartir dans la rue avec mon carton sous le bras, il m'a dit « *Je le garde.* » Il avait toujours une couleur grise sur le visage, l'impression qu'a un type qui pense « *Quelle merde !* » Florence Cestac souriait.

Plus tard, bien plus tard, j'ai su que c'était une image qui avait accroché Étienne, une seule image, toute petite au milieu d'une soixantaine de planches qu'il n'avait pas beaucoup appréciées.

S'il n'y avait pas eu cette image, s'il n'y avait pas eu Florence Cestac et Étienne Robial, je ne ferais probablement pas de la bande dessinée. Sans Futuropolis, je ferais quoi ?

Peut-être que ça n'aurait pas eu d'importance pour le monde de la bande dessinée. Mais pour ma personne, c'est immense, toujours cette sensation de « légèreté » dirait Kundera. De fragilité extrême. Je ne sais pas où je serais, ce que je ferais aujourd'hui. Du dessin ou de la

La case sur laquelle Etienne s'est arrêté qui a décidé de mon devenir de « bédéman » est celle-ci. Il en a fait la couverture des Sentiers cimentés. [note d'Edmond Baudoin]

1 | Auteur de bande dessinée.

Golo (avec la cigarette) et Frank cités au détour d'une case des *Sentiers cimentés*. © Futuropolis

peinture, sûrement. Des expositions, des livres pour enfants. Peut-être des installations.

Mais c'est rigolo, Baptiste, un garçon qui a maintenant dix-neuf ans ne serait pas né, je n'aurais pas été trois ans professeur dans une université de Québec, pas fait de voyages en Chine, Inde, Chili, Japon. Pas rencontré Le Clézio, l'abbé Pierre, Mircea Cartarescu, Neige, Frédérique, Céline, Carol… Je ne me serai pas cassé une jambe, pas travaillé pour L'Association, pas écrit cet hommage à Futuropolis, pas marché hier dans le jardin du Luxembourg, pas ri bêtement ce matin en me faisant du café dans ma cuisine à Paris. Plus un million d'autres trucs encore plus importants comme un bracelet à mon bras et un collier à mon cou. C'est rigolo ce qu'a pu faire cette case de rien vue par Florence Cestac et Étienne Robial. Et pourtant des milliards d'individus sur cette planète s'en foutent et ils ont bien raison. ■

Les combattants de la nouvelle culture

Philippe Druillet[1]

La véritable histoire de Futuropolis est un livre chaleureux, lumineux, tendre, magnifique. Florence y parle d'une histoire dont elle a été partie prenante à 50/50 avec Étienne Robial. C'est comme si Hergé avait écrit sa propre histoire, ou que Moebius, Jean-Pierre Dionnet ou moi-même avions rédigé notre histoire de *Métal*. C'est la grande nouveauté par rapport à tous les ouvrages sur l'histoire de la bande dessinée qui ont paru jusqu'à présent. Quel que soit le talent des journalistes qui écrivent ces livres – et dans le cas des auteurs du livre sur l'histoire de *Métal Hurlant*, ce talent est grand – ils n'ont pas été les acteurs de l'histoire qu'ils racontent.

Ce livre est beau. Il respire la finesse, l'émotion et la mémoire aussi. Et pour moi qui suis dans la modernité par mon travail mais aussi, par goût, un vieux collectionneur et un « chineur » enragé, ça compte. Futuropolis, c'est une aventure où se sont croisés des tas de gens venant du graphisme, de la photo, de la bande dessinée bien sûr. À une époque où le numérique et Photoshop ont tout envahi, on retrouve dans les pages de Florence le joyeux bordel de la maquette à l'ancienne. Ça sent bon la colle, le Ben Day et le Letraset.

J'avais oublié les circonstances de notre première rencontre au festival de Lucca, quand je suis allé vers Florence et Étienne qui étaient isolés, ne connaissant personne dans le milieu. Vieux collectionneur de Jules Verne et de bande dessinée, je connaissais de longue date la librairie Futuropolis quand elle était tenue par Roquemartine. En lisant les pages de Florence, je me suis revu organisant chez moi les projections de films en 16 mm. C'était vraiment ça l'époque : la grande folie. La description du regretté De Repper est parfaite, celle de Jean-Pierre Dionnet est à hurler tellement elle est juste, le Monsieur-je-sais-tout-sur-tout, à juste titre d'ailleurs, parce qu'il savait exactement de quoi il parlait. Sans oublier celle de mon vieux pote Jean-Marc Thévenet, qui est « absolument » géniale.

Une chose dont je me souviens, que Florence évoque rapidement, c'est le système d'échange de livres entre la librairie Futuropolis et l'étranger. Ça se passait entre

| © Dargaud |

1 | Auteur de bande dessinée.

Paris, Londres, la Hollande, New York et Los Angeles, une diaspora de librairies qui s'échangeaient des bandes dessinées. À mes débuts, dans les années 72, 73, la librairie envoyait chaque mois entre 100 et 600 de mes bouquins en français aux Etats-Unis. Ça n'était pas rien, à une époque où on ne parlait pas encore des éditions étrangères de mes œuvres.

Hommage de Philippe Druillet à Florence Cestac, présidente du 28e Festival international de la bande dessinée d'Angoulême en 2001

J'ai été très touché pour ne pas dire fasciné par le fait que l'histoire de Futuropolis est beaucoup moins violente, beaucoup moins agressive, beaucoup moins sauvage que l'histoire de *Métal Hurlant*, qui a été une tuerie sans fin. Il y avait passage des Ecoliers une forme de sérénité, d'apaisement, malgré les tonnes de soucis qu'ils ont affrontés.

Ce livre est l'histoire d'une vie, d'une maison d'édition, d'une aventure collective. Maintenant que les auteurs de bande dessinée commencent à être reconnus comme de grands artistes, il est bon de revenir sur les étapes du combat pour cette reconnaissance. Florence vient d'en écrire un chapitre important. Les combattants se trouvaient également à *Métal Hurlant* et auparavant à *Pilote*, chez les journalistes – Florence montre parmi eux Pierre Lebedel –, chez les fans, et bien sûr parmi les auteurs et les éditeurs. Nous avons tous dû nous battre dans un univers hypocrite où chacun avait lu Franquin ou Hergé, qui ont fait le bonheur de nos enfances, mais où on ne pouvait parler en public que de Proust, Flaubert ou Zola. Parler de bande dessinée, c'était la certitude de passer pour un débile mental. Nous avons mené ce combat, depuis trente ou quarante ans et la bande dessinée est maintenant un art pas plus majeur qu'un autre, mais pas moins.

La vision de Florence sur Futuropolis, pour ce que j'en connais au moins, me semble juste à 99 %. Ce qu'elle a fait avec ce livre est très important. Nous sommes tous dépositaires de la mémoire des autres, et Florence livre sa part de l'histoire, remet à la mémoire collective des faits qui, sans elle, auraient été oubliés. C'est une grande œuvre de création sur l'histoire d'une grande maison d'édition. Je suis très sensible au fait qu'Étienne, ayant lu le livre et malgré les aléas passés de leur relation, ait décidé de faire la maquette de la couverture. Symboliquement, ça vaut approbation du contenu et montre une forme, sinon de réconciliation, du moins de complicité sur ce chapitre important de leur vie commune. ■

Propos recueillis le 6 juillet 2007

récit complet

Florence Cestac

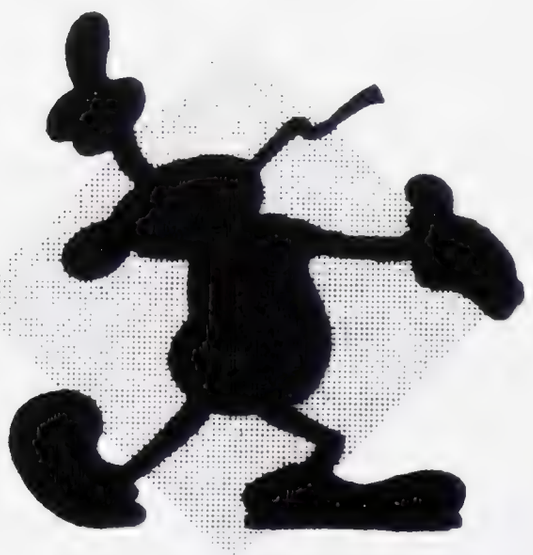
La « collec » qui rend fou

Cette histoire parue en 1979 dans le n°46 bis de *Métal Hurlant* a été reprise dans l'album *Mickson* # 1 paru en 1980 aux éditions Futuropolis. Elle est reproduite avec l'aimable autorisation de Florence Cestac et des éditions Futuropolis.

JE SAUTE DANS MON VAISSEAU SPATIAL !!
A NOUS L'AVENTURE
AAAHHH !! UNE MÉTÉORITE !!
BY JOVE ! MON PIED
OOH ! QUELLE ÉTRANGE PLANÈTE ?
ON VIENT.. VITE CACHONS NOUS !!
OUPS !! LES GARDES DU PALAIS
Ooo..
VOICI L'ENTRÉE SECRÈTE...
LE SECRET DOIT ÊTRE DERIERE CETTE PORTE... MAIS AUPARAVANT JE DOIT ME RENDRE INVISIBLE...
AVEC ÇA...
C'ÉTAIT UN PIEGE !... MAIS "GLASH" EST PLUS FORT QUE L'ÉLECTRICITÉ
HHHHHHHHHHHH... UN DRAGON
UNE SEULE ISSUE LA MONTAGNE
EN AVANT!

UN PRÉCIPICE JE SUIS PERDU
AAAAAHH
MERDE ! MON COLLANT.
DALIDA MA FIANCÉE... JE L'ENTENDS CRIER !
NE CRAINT RIEN !... JE VAIS TE DÉLIVRER DE CES BRIGANDS.
ILS SONT DANS CETTE CHAMBRE !.. MALANDRINS ! JE VOUS TIENS !
CRAC !

TIENS !! BRUTE SANGUINAIRE !
MISÉRABLE !!
MY LOVE !!... TU N'ES PAS BLESSÉE AU MOINS !! EMBRASSE MOI !.. C'EST TON "GLASH".
DRING!
MON CHOU !
QU'EST CE QUE C'EST ENCORE !
M'SIEUR !! RELEVÉ DU GAZ !
AAH UNE TUNIQUE BLEUE ! EN AVANT TOUS AVEC MOI LES INDIENS !!...



Blutch

Se signalant d'emblée par une impressionnante maîtrise graphique, Blutch s'est d'abord fait connaître par de courtes histoires parodiques fonctionnant sur le principe de l'emprunt et de la citation décalée. Explorant à sa manière l'autobiographie indirecte (*Le Petit Christian*), le récit historique (*Péplum*), il s'est ensuite dirigé vers une pratique de plus en plus dépouillée du récit en images. Alors que paraît *La Beauté* chez Futuropolis, il nous a paru important de consacrer un dossier à l'un des auteurs dont le parcours libre et exigeant ne cesse d'interroger la pratique même de la bande dessinée. ■

« Mon métier, c'est de faire ce que personne d'autre ne peut faire à ma place » 112
entretien avec Blutch par Gilles Ciment et Jean-Pierre Mercier

Notes sur Blutch 126
Christian Rosset

Blutch, chassé-croisé 136
Dominique Hérody

D'un rire à l'autre 140
Clément Lemoine

Les aventures de Tintin [récit complet] 148
Blutch

Les amours de Blutch et du jazz 152
propos recueillis par Alex Dutilh

Péplum ou l'étrange antique 156
Ambroise Lassalle

Rêve et obsessions. Ambiguïté narrative et thèmes récurrents dans l'œuvre de Blutch 160
Frédéric Paques

[Extrait de *Pour*, 1997 © Blutch]

« Mon métier, c'est de faire ce que personne d'autre ne peut faire à ma place »

entretien

…Bizarrement, j'étais plus à l'aise pour donner des interviews il y a dix ou quinze ans. J'ai moins de facilité aujourd'hui. Tout le monde parle dans le monde, je me demande ensuite à quoi ça sert d'en rajouter, puisque tout le monde donne son avis sur tout. En ce qui concerne la bande dessinée, sujet qui nous occupe, il y a des articles, des interviews, des dossiers, des blogs, des forums. Je n'ai rien à dire, que voulez-vous que je rajoute ?

| *Le Petit Christian*, planche inédite, 1988 © Blutch |

On peut peut-être commencer classiquement, par votre biographie.
Je m'appelle Hincker. Je suis né le 27 décembre 1967 à Strasbourg-Robertsau, clinique Sainte-Anne. Comme c'était Noël, mes parents m'ont appelé Christian. Ma mère était gauchère et protestante contrariée, mon père est droitier et catholique. J'ai vécu la vie paisible des enfants de la fin des années 60-début des années 70 : gâteaux, grand-mère, télévision, bandes dessinées. Je n'ai pas de colère. Il n'y a rien de fondateur en moi, pas de soif de revanche ou de vengeance sociale. Je n'ai pas la rage, la colère qui vient de l'enfance. N'ayant pas ça, je m'exprime par des moyens détournés. J'ai le regret de dire que j'ai eu une enfance heureuse. Pour un artiste, pour un type qui a des choses à dire, c'est un handicap ! [*Rires*] Ça m'aurait arrangé d'avoir souffert, d'avoir été un très très mauvais élève. Même pas, j'étais un élève moyen, passable, je n'ai jamais redoublé, avec des moyennes entre 10 et 12. D'une banalité complète.

Qu'est-ce qui vous amène au dessin ?
La lecture des bandes dessinées. Quand tu es lecteur, tu as envie de t'y mettre.

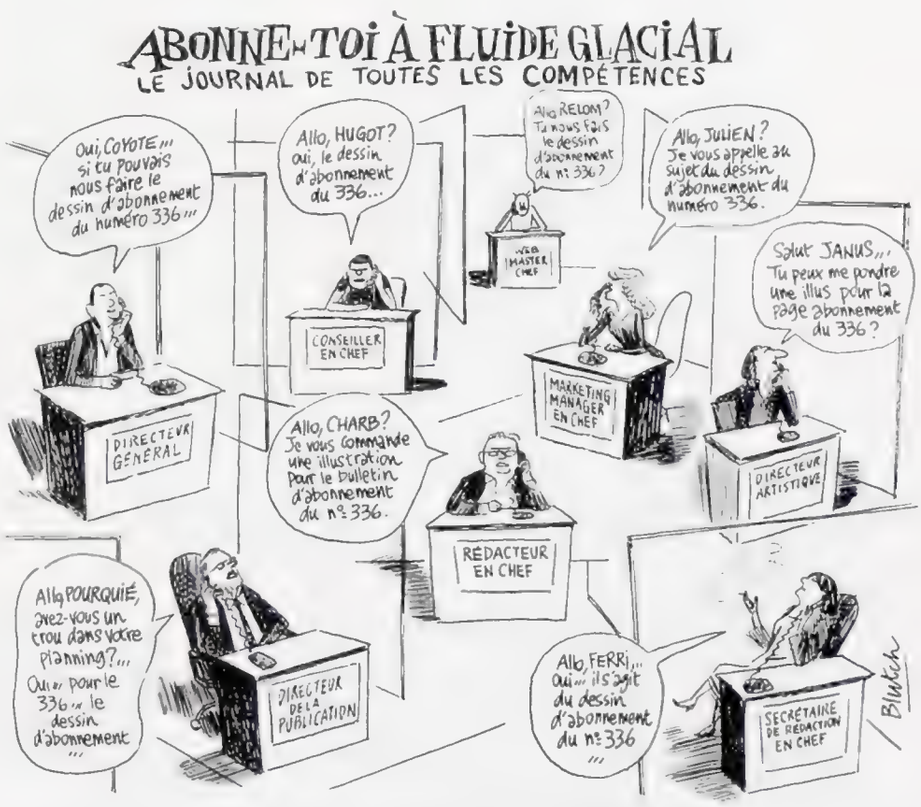
Ça n'est pas vrai pour tout le monde.
Moi, j'ai eu envie parce je n'étais pas très doué en sport. En foot, je laissais passer toutes les balles. J'avais besoin de m'affirmer socialement.

Ça démarre tôt ?
Très vite. [*Silence*] En fait, c'est plus compliqué que ça, d'autres facteurs entrent en jeu. Tout en vous parlant, j'essaie de me souvenir et je me rends compte par exemple que mon père travaillait le soir. Il allait à la cave dans son atelier où il avait une table à dessin et il faisait des plans de maison, des plans d'architecte, vers 1970, 1971. Au départ, mon père était menuisier, charpentier, ensuite il est devenu… comment dire ? Vous savez, pendant des années à l'école, on fait remplir des papiers avec « nom, prénom, profession du père… ». J'écrivais « technicien en bâtiment ». Je n'ai jamais su ce que ça voulait dire. Si j'avais pu écrire « boucher » ou « critique de cinéma », j'aurais su, mais « technicien en bâtiment », je n'ai jamais su. Il a passé vingt-cinq ans de sa vie à installer des stores et des bâches. Des stores de maison, de restaurant, des bâches pour les courts de tennis, les camions… Le soir, il dessinait des plans, et j'étais dans son atelier, à la cave, et je gribouillais à côté de lui, sur les murs, les

placards. Il me laissait faire, il y en avait partout. Je pense que ça vient en partie de là, parce que chez moi personne ne dessine, il n'y a pas de tradition.

Et vous lisiez quoi ?
Vaillant, tous les trucs Disney de Paul Winkler : *Le Journal de Mickey, Picsou*, et les albums de *Tintin*, *Astérix*, *Lucky Luke*, *Les Pieds Nickelés* de Pellos ; *Gil et Jo* de Jef Nys. C'était flamand, je crois. J'aimais bien aussi *Les Quatre As* de Craenhals et Chaulet, le côté « bande de jeunes ». En revanche je n'avais pas de goût particulier pour les revues *Tintin* et *Spirou*, j'ai peu de culture franco-belge. Mes copains étaient fascinés par toute la production qu'on trouvait dans *Strange*.
Moi pas du tout, je n'ai jamais lu les super-héros. [*Silence*] Vous m'interrogez, mais je ne vois pas l'intérêt de raconter tout ça. On a tous vécu ça, tous les gens que je connais c'est la même chose. Il n'y a rien de remarquable. J'avais un truc, cependant : je savais faire la différence entre les dessinateurs de Picsou : Barks, Scarpa, Bottaro…, alors que me copains ne savaient pas les reconnaître. Pour eux, c'était une histoire de Picsou, ils ne faisaient pas la différence. Moi si. Oui. Vers sept, huit ans, j'adorais Barks, vraiment, je le repérais… Dessiner c'était aussi un moyen d'éviter les sorties. Je n'avais pas trop envie d'aller dehors. Quand on est gamin, il faut rester à la maison ou sortir, moi je n'étais pas trop pour sortir. Dessiner, c'est un bon moyen de rester à la maison. Et c'est un prolongement du jeu. Je dessinais aussi pour me raconter des histoires, comme je l'aurais fait avec des petits soldats. C'était narratif, comme ce que je peux dessiner aujourd'hui. J'ai réalisé en répondant aux questions d'Hugues Dayez pour son livre sur la nouvelle bande dessinée[1] que, fondamentalement, il n'y avait aucun changement d'activité : ça fait trente ans que je fais la même chose. J'ai les mêmes préoccupations que lorsque j'avais cinq ans en 1972. L'école n'était pas mon truc. J'ai fait les Arts-Déco de 1985 à 1989. J'étais en atelier d'illustration, sous le haut commandement de Claude Lapointe. Aujourd'hui, pas mal d'auteurs de bande dessinée sortent de cette école je crois, mais à l'époque c'était plus orienté vers l'illustration enfantine. J'étais un peu le seul dans mon genre. Quand j'en suis sorti je travaillais depuis un an et demi chez *Fluide Glacial*.

Grâce à un concours dont vous avez été le lauréat…
Ça a surtout été un concours de circonstances. Un copain m'en a parlé. Je me souviens de ce numéro, il y avait une couverture de Solé. Il y avait une récompense de cinq mille francs, la fortune. « *Vous allez pouvoir vous installer sur la côte, Papa, Maman, et vous n'aurez plus rien à craindre, je suis là !* ». J'ai fait le concours il y a vingt ans, durant l'été 1987. Je l'ai gagné et j'ai claqué les cinq mille francs en un mois, en pizzas et bières. Et j'ai été publié, ça faisait partie du règlement. J'ai fait un pastiche de Tintin[2]. Ils cherchaient de nouveaux auteurs. J'ai commencé à publier dans le journal. Ça s'est fait cahin-caha. Au début ils me refusaient une histoire sur une, puis une sur deux… J'étais le cadet de la bande de *Fluide*, j'avais vingt piges et ils étaient très gentils avec moi. Bienveillants.



| Illustration pour le formulaire d'abonnement à *Fluide Glacial*, 2004 © Blutch |

1 | *La Nouvelle bande dessinée* d'Hugues Dayez, éd. Niffle-Cohen 2002.
2 | Voir dans ce même numéro page 148.

Entre Pif Gadget *et* Fluide Glacial, *vous avez sans doute découvert des choses nouvelles…*

J'ai lu Tardi, Bilal, Forest, Will Eisner, *(À Suivre)*, j'étais abonné à *Métal Hurlant*, donc Corben, Moebius, Jodorowsky… J'adorais aussi Hermann, il y avait une force de conviction chez lui qui emportait le morceau, une énergie brute. Je ne peux pas croire que nous l'ayons aimé si longtemps uniquement pour de mauvaises raisons. Pendant des années, il a été mon dessinateur préféré, avec Tardi, bizarrement. J'ai rencontré Tardi en 1983. C'était une année difficile pour moi, ça se passait très mal à l'école. Je ne fichais rien, je ne comprenais rien. Il est passé en dédicace à la Fnac de Strasbourg pour *Le Trou d'obus*, au tout début 1984. J'y vais avec des dessins, bien habillé. Je me dis « *Je vais lui montrer mes chefs-d'œuvre, il va être conquis tout de suite. Il va voir que je suis génial et il va m'emmener avec lui à Paris. Je n'aurai pas besoin de finir mes études, je vais devenir dessinateur professionnel en sautant tous les obstacles.* ». Il m'a dit qu'il était très occupé et de revenir en fin de journée après les dédicaces. Je suis allé dans une *bierstub* [brasserie] et j'ai attendu jusqu'à la fin de l'après-midi. Je suis revenu avec mes dessins. Je faisais un mélange de Bilal, Hermann, Tardi justement. Je n'avais lu qu'eux et mes pages étaient entachées des pires tics. Il a regardé tout ça debout, la cigarette au bec. Il m'a demandé « *Vous avez le bac ?* » « *Non…* » « *Il faut passer le bac d'abord, hein ?* » Je me suis dit « *Et meeerde…* » Il a été gentil. Dans le métier, Tardi est une balise. C'est quelqu'un que je suis de loin, que je croise à certains moments, et qui me nourrit toujours. Je trouve toujours des choses chez lui. D'abord je considère que c'est un merveilleux comédien. Il incarne tellement bien, on y croit. Tout est tellement vrai, palpable : les objets, les éléments, les époques. Il a un sens unique de la reconstitution, de la recréation. Et j'y trouve une chose essentielle qu'on appelle tout bêtement le plaisir.

Et comment considérez-vous cette façon qu'il a de s'arrimer à des écrivains ?

Ce n'est pas parce qu'on n'a pas écrit le traitement de base d'une histoire qu'on n'en devient pas le véritable auteur. Loustal et Mattotti sont bien de véritables auteurs, même quand le scénario est écrit par d'autres.

Ce qui est étonnant, c'est qu'à part Louis-Ferdinand Céline, il adapte surtout des auteurs de genre, dont certains ne sont tout de même pas de « grandes plumes »…

Des romanciers mineurs peuvent permettre à un auteur majeur de s'exprimer.

Illustration non retenue pour *Charivari* d'Hortense Dufour, 1998 © Seuil

C'est en gros la théorie qui veut qu'au cinéma un livre médiocre puisse faire un très grand film…

Oui, et aussi les légendes urbaines qui courent sur Godard achetant un polar à trois balles à la gare et qui en fait *Pierrot le fou*. Les livres de Tardi ont jalonné mon parcours. *Ici Même* avec Forest a été très important pour moi et *120, rue de la gare* m'a énormément marqué. C'est un livre touffu comme une forêt. C'est dur de faire vivre le lecteur aussi intensément dans une bande dessinée que dans un roman. Il faut y

tendre, ça serait bien de faire ressentir aux lecteurs des sentiments avec la même intensité. Je connais beaucoup de lecteurs de bandes dessinées. Ils disent tous qu'ils tremblent plus, qu'ils sont plus habités par la lecture d'un roman que d'une bande dessinée.

Et vous-même, vous avez été un gros lecteur de romans ?
J'ai lu pas mal. Je lis des livres. Peu de romans. Des essais, des études, des biographies, des Mémoires, des Journaux.

Et votre culture picturale s'est constituée comment ? Vous avez beaucoup regardé les illustrateurs ?
En dehors de la bande dessinée, je dois avouer que, jeune étudiant, au départ, je ne connaissais, ni ne m'intéressais à grand-chose. C'est déplorable. Bon, d'accord, la musique et les films, ça oui. Mais les images… en dehors de la bande dessinée… je n'ai, je dois l'avouer, qu'un goût modéré pour l'illustration.

Et pourtant, vous faites de l'illustration. Plusieurs livres ont paru, dont le Dracula, *d'après Bram Stoker et les* Contes d'Amérique *d'Henri Gougaud qui sont franchement des réussites.*
Les contes d'Amérique est le plus réussi, celui où je me suis le plus investi. J'ai essayé de le tirer vers moi, de faire passer les choses que je pense. J'ai envie de parler, de chanter, d'écrire mes chansons, pas de jouer du violon sur les paroles d'un autre. Je suis un mauvais accompagnateur. C'est pour cela que la peinture m'a toujours bien plus attiré. Quand j'allais de Strasbourg à Paris pour voir des expositions, je recevais des électrochocs : les Nouveaux réalistes, le dernier Picasso, Gauguin, Vienne, l'Apocalypse joyeuse… J'aime quand je sens qu'il y a quelqu'un derrière l'œuvre. La plupart du temps, dans l'illustration, je ne sens pas ça. Il y a une habileté, je sens des gens futés et je n'ai pas envie de ça, de choses simplement bien fichues.

Et la tradition française, Gus Bofa et tous les dessinateurs de la fin du XIXe siècle ?
J'ai découvert ça plus tard. On ne trouvait rien sur Bofa à l'époque, à part le livre de Futuropolis qui n'était pas très bien imprimé – ils ont fait comme ils ont pu avec ce qu'ils avaient, je suppose.

*Et l'école d'*Hara Kiri, *Reiser ?*
Plus tard aussi. À mes débuts, j'étais traditionnel dans mes goûts. Bon chic bon genre. Mais je me suis rattrapé : j'ai lu intensément Copi et Wolinski pour faire *La Volupté*. J'ai acheté les albums de Reiser qui me manquaient, et j'ai relu toute l'école bête et méchante pour faire le livre. *C'était le bonheur* est plus marqué par William Steig.

| Extrait de *C'était le bonheur*, 2005 © Futuropolis |

Si l'on revient à la chronologie, vous gagnez donc le concours de Fluide Glacial, *vous commencez à publier*

dans le mensuel. Ce qui est frappant, c'est que d'emblée vous fonctionnez sur le principe de l'emprunt : John Cassavetes, l'univers de Donaldville…
Bien sûr. Comme je n'ai rien vécu, je prends les choses que j'ai apprises pour nourrir mes histoires. Je n'ai pas eu de drame dans ma vie, je n'ai rien à dire. J'ai composé avec ce que je savais de la vie, donc ce que j'avais vu à la télé, en gros.

Vous malaxez des univers fictionnels existant au cinéma, dans la bande dessinée et à la télé pour des histoires à tonalité humoristique.
Ça c'était *Fluide Glacial*. Il y avait un cahier des charges assez serré, l'obligation humoristique. L'angle qui me convenait le mieux en ce domaine était la parodie.

Quand arrivez-vous à Paris ?
1989-1990. L'école, c'est bien joli, mais il faut savoir en sortir. Je suis publié dans *Fluide Glacial*, mais très vite apparaît Jean-Christophe Menu qui va me sortir du droit chemin.

| Extrait de *Sunnymoon tu es malade*, 1994 © L'Association |

Avec les autres membres de L'Association, il lance *Lapin* fin 1991, et je suis présent dès le premier numéro. J'étais à *Fluide*, mais je prenais soin d'avoir un pied dehors. Menu est venu dans mon atelier à Belleville. Je ne sais plus comment il a eu le contact. Par Thiriet, sans doute, qui était un grand « passeur », avec un carnet d'adresses très fourni. Il avait beaucoup d'amis. Il m'avait fait connaître des gens comme Killoffer et Jean-Yves Duhoo, par exemple. C'est par leur intermédiaire que le contact s'est fait avec Menu. Je partageais un atelier avec un ami des Arts-Déco, qui était graphiste. C'était il y a longtemps, le Premier ministre s'appelait Edith Cresson.

Tout en participant à Lapin, *vous publiez dans* Fluide Glacial *les histoires qui donneront* Waldo's Bar, *puis vous créez* Mademoiselle Sunnymoon…
C'est encore du pastiche. Je pensais à Jacques Demy, *Peau d'âne*. En cours de route, avec *Sunnymoon tu es malade*, je bifurque vers une autre ambiance, inspirée de Luis Buñuel, *Le Fantôme de la liberté*, *Belle de jour* et *Viridiana*. Mêler le chaud et le froid, le sacré et le profane, l'incongru. « *Pourquoi, d'un coup, je ne mettrais pas le mot "cancer"… ? Eh ben tiens, je vais le faire !* » Je n'oserais plus aujourd'hui. Je réfléchis trop, je remue sept fois ma langue dans la bouche, je suis moins rapide à la détente qu'à l'époque. Dans mon souvenir, j'ai eu du mal à me sortir de ce truc. J'ai mis trop de choses dans le sac à dos au départ de la randonnée et au bout d'un moment, je me suis rendu compte que c'était lourd, que je n'arriverai pas à destination. Le deuxième album a paru à L'Association parce qu'Audie n'avait absolument pas l'intention de le publier. Pourquoi ? Trop poétique, pas assez humoristique. En plus, j'avais un peu triché, les histoires étaient à suivre… Je n'ai jamais eu de problèmes pour faire publier mes albums en dehors de chez Audie. On aurait même dit que ça les soulageait. Ils me donnaient leur bénédiction.

*Beaucoup des auteurs de votre génération travaillent l'autobiographie, le Journal. Vous êtes un des rares à ne pas vous y consacrer, vous dites que vous n'avez rien à raconter mais, curieusement, beaucoup de vos fictions (*Le Petit Christian *sur l'enfance,* Blotch *sur l'artiste, et même* Mitchum*) tournent autour de votre propre personnage, sans jamais que vous vous livriez.*
Je suis obligé de finasser. Je parlais de bagages : je ne suis pas assez lourd, assez puissant pour m'exposer directement. Je n'ai pas assez d'autorité, en tant qu'auteur. Je le sens. Je suis obligé de prendre des moyens détournés, de réfléchir.

Lettre américaine *est assez proche du carnet intime.*
Je ne referai jamais quelque chose comme ça. J'ai compris, même à l'époque, que c'était une voie sans issue, anecdotique, platement nombriliste et pire, complaisamment sentimentale. Du décor, de la carte postale, ça ne m'intéresse pas du tout. Ni en tant que lecteur, ni en tant qu'auteur.

C'est pourtant un bon livre.
Oui, c'est surtout un bon bouquin parce que grâce à lui, j'ai eu du boulot au *New Yorker*. J'étais allé dans les bureaux du *New Yorker* avec Philippe [*Dupuy*] et j'avais juste ce livre avec moi. Le directeur artistique l'a feuilleté et m'a aussitôt donné du travail. Pour ça, c'est un bon souvenir. J'y étais allé sans penser à rien… Non, ce n'est pas vrai, Philippe m'avait recommandé d'apporter un ou deux trucs quand même, on ne sait jamais… C'est l'expérience qui m'a amené sur le terrain de l'autobiographie. Il faut que je voie les choses pour réaliser. On touche au paradoxe de l'auteur : je ne veux pas faire d'autobiographie, ça ne m'intéresse pas. En même temps, on revient à ce que je disais tout à l'heure : je veux sentir l'auteur derrière. En tant qu'auteur, je suis donc bien obligé d'y mettre du mien, de dire ce que je ressens, ce que je pense. Et je veux que ça soit lisible par tout le monde. J'ai envie de dépasser le côté purement imitatif de l'autobiographie. Je veux – et je ne dis pas que je réussis – que mes histoires soient universelles, que tout le monde se reconnaisse dans *Le Petit Christian*. Je ne veux pas faire quelque chose de simplement personnel, factuel, qui ne concerne que moi. Je ne veux pas écrire au passé. Il faut que tout le monde soit dedans, que les gens comprennent ce que je veux dire. Je n'écris pas « *En 1977, j'étais, etc.* ». *Le Petit Christian*, c'est écrit au présent, aujourd'hui. On joue maintenant. Je suis obligé d'y mettre du mien, mais je ne suis pas obligé d'être là. C'est une chose que j'ai déjà dite : « *Présent partout, visible nulle part* ».

Dans La Lettre américaine, *vous avez écrit :* « Quand je dessine, je me sens chez moi partout. » *Vous le diriez encore ?*
Non, parce que je ne dessine plus partout. Ça me donnait une contenance autrefois. À présent, je me sens à l'aise, mains dans les poches, décontract', « rilax ». La première fois que je suis allé à New York, je flippais. Dessiner me donnait une contenance, une assise sociale, face au monde. Maintenant, je ne le ferais plus, je dessine chez moi.

Peut-on parler de Péplum, *qui semble un moment important de votre carrière ?*
Mais avec plaisir, parlons de *Péplum* ! Je suis arrivé à *(À Suivre)* avec cette histoire à un mauvais moment. C'était la fin de la revue, le navire prenait eau de toutes parts. Je livrais mes pages, personne ne les lisait, mais j'étais payé. J'ai livré toute l'histoire et, au moment de la prépublier, ils ont dû la lire, et voir ce que j'avais livré. Ils n'étaient pas contents du tout. J'ai été convoqué à un déjeuner, j'ai eu droit à un petit procès assez humiliant. C'était assez horrible. Ils m'ont dit qu'ils passeraient l'histoire dans la revue, « sans les passages inutiles ». Comme on tronçonne un film. Déjà que l'histoire n'était pas très claire, là on n'y comprenait plus rien du tout. Ils m'ont promis qu'ils sortiraient l'album quelques mois plus tard, mais ne l'ont jamais fait.

Recherche personnelle, non datée © Blutch

Qu'est-ce qui vous a amené à Pétrone ?
J'en avais assez des voitures, de la parodie, des citations continuelles, des références. Du bric-à-brac. Il fallait faire une chose épurée, aérée. Simple.

Fellini a compté dans votre envie de vous lancer dans ce projet ?
Oui, j'ai vu le film. Mais ma vraie référence cinématographique pour ce livre, c'est Pasolini. *Médée, Accatone, Uccellacci e Uccellini*. J'avais ça en tête. Pasolini est plus proche de Pétrone, pour moi.

Et le Polonius *de Tardi et Picaret ?*
J'ai bien aimé *Polonius*. [*Silence*] À y bien réfléchir, vous avez raison, il a dû m'influencer. Et Alix aussi. Je voulais faire un « contre Alix ». Mais attention, j'ai adoré

Alix. Je l'ai lu jusqu'aux *Proies du volcan*, *L'Enfant grec*… J'ai lu les Latins beaucoup plus tard : Tacite, Suétone, la *Vie des douze Césars*. Une autre influence, c'est la Sicile. J'y étais allé, ça m'avait marqué, la pierre, la lumière, et aussi Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, *Jules César*... Et le *Cléopâtre* de Mankiewicz, que j'adore, c'est une superproduction et pourtant un film très intimiste. *Péplum*, c'est la volonté de me débarrasser de tout ce que j'avais fait jusque-là dans *Fluide Glacial*. Je voulais renaître, comme maintenant. J'ai toujours envie d'oublier tout ce que je suis et faire autre chose. Ailleurs.

Le travail de l'éditeur semble assez important, sur Péplum…
C'est Jean-Louis Gauthey qui a fait le livre, en grande partie. Il a mis en scène le livre, en a fait quelque chose de spectaculaire. On peut assimiler ça à un gigantesque travail de postproduction. Il a pris les morceaux de l'histoire et fait un énorme montage. Il m'a dit qu'on allait faire des chapitres et qu'il fallait des numéros, m'a demandé des cabochons, l'épilogue. Il m'a dit « *On va laisser tant et tant de pages blanches là.* » Ce travail n'aurait jamais été fait chez un autre éditeur, et le livre en aurait été beaucoup plus anodin. J'aime beaucoup ce livre.

Ce qui est frappant, c'est l'alternance entre séquences bavardes et de longues plages muettes.
C'est fait exprès, mon cher ! Nous n'avons pas encore parlé de lui, mais c'est une résurgence d'Hugo Pratt. Dans *Fort Wheeling*, il y a une scène où Chris Kenton est poursuivi par les Indiens. Il court pendant des pages et des pages, quasiment sans un mot. On lit ça et on se dit « *Ah, c'est possible.* »

Pourquoi avoir changé la couverture pour la réédition ?
Elle ne nous plaisait pas. Jean-Louis Gauthey ne voulait plus des couvertures en sérigraphie qu'il faisait à l'époque, et qui étaient son image de marque. Sa volonté était de ne plus lorgner vers le livre d'artiste, de bibliophile, mais du côté du livre qu'on consomme. Très vite, la première couverture m'a moins plu. Quand il a été question de la réédition, j'ai voulu faire une couverture classique, comme pour un album d'Alix, c'est-à-dire, prendre une scène de l'intérieur du livre, et la mettre en illustration sur la couverture. Une vraie couverture de bande dessinée d'aventure.

Et d'où vient la femme prise dans la glace ?
C'est l'argument d'un ballet de Roland Petit. Ça ne vous fascine pas, les gens qu'on retrouve prisonniers de la glace quatre mille ans après leur mort ? Moi si.

Cette réponse nous amène à la danse, qui est présente dans la quasi-totalité de vos livres.
À l'époque, j'allais souvent voir des spectacles de danse, des ballets. C'est moins vrai maintenant. Comme pour le jazz, d'ailleurs.

La série des Mitchum *est déterminante dans cette démarche, non ? On sent comme une volonté d'explorer les marges de la narration en bande dessinée…*
Quand je me lance dans *Mitchum*, je ne me dis pas ça. Je ne me dis pas « *Allons à la marge.* » Non, je me dis « *Je veux raconter "ça", c'est nécessaire, c'est vital, il faut que je le fasse de cette manière-là.* » Je ne raisonne pas vis-à-vis d'un milieu, de personnes qui sont mes « collègues ». Je ne me dis pas « *Je suis à la marge.* ». Je m'en fiche, je ne me détermine que par rapport à moi-même. Si mon éditeur me suit, c'est super, mais c'est moi qui décide. Je ne peux pas penser en termes tactiques, je ne suis pas assez malin pour ça. Je ne sais pas calculer. Jean-Louis Gauthey m'a permis de faire *Mitchum*. Nous sommes amis, donc très proches. Quand j'ai vu les *Mune Comix*, *Approximate Continuum Comix* et les *Quatre Savants*[3] qu'il avait édités, j'ai tout de suite eu envie d'en faire autant. Il m'a dit d'attendre. Il arrêtait ces séries, mais avait d'autres projets. Il a été question que Charles [*Berbérian*] et Philippe [*Dupuy*] en fassent… Nous étions tous sur des charbons ardents. On avait lu les comics de Joe Matt, Chester Brown, Seth, et on mourait tous d'envie de faire comme eux. Il y a aussi le charme de ce qui vient d'ailleurs, échapper à la répétition de formes forme préexistantes. C'est la même chose avec la bande dessinée japonaise. Le plaisir de voir des choses qui renouvellent le regard.

Peut-on considérer Mitchum *comme le laboratoire de* Vitesse moderne ?
Mitchum, c'est un peu ma banque d'émotions. J'ai pêché là-dedans pendant un bon moment. C'est un journal, en fait. David Mazzucchelli[4] a trouvé la bonne formule, il m'a dit que c'était non pas un journal événementiel mais un journal émotionnel. C'est exactement ça. *Mitchum*, ça a été une façon de goûter à la liberté. Depuis, je n'ai plus envie de retourner en classe. Je

| Extrait de *Vitesse moderne*, 2002 © Dupuis |

préfère rester dans la cour de récréation en attendant la sonnerie. *Mitchum* a ouvert les portes. Dehors il fait beau.

Vous choisissez les éditeurs en fonction de vos projets ?
J'ai toujours été « multi-éditeurs », parce que chaque éditeur propose une « ambiance » de livre différente. Mes livres doivent beaucoup à leurs éditeurs. Par exemple je n'aurais jamais créé *Blotch* à L'Association : c'est une chose qui n'a pu naître qu'à *Fluide Glacial*. L'éditeur a une part dans le livre. C'est lui qui fait que le livre a telle ou telle forme. Comme j'ai eu beaucoup de livres chez beaucoup d'éditeurs, ça donne un ensemble hétérogène. Je passe d'un côté de la rue à l'autre. Je sais que cette diversité joue contre moi. On ne peut pas mettre tous mes livres côte-à-côte. Si j'avais fait quinze livres dans la même collection, j'aurais un gros bac chez les libraires, je serais installé. Je ne suis pas installé, je suis de passage. Je n'ai pas de personnage titre, pas de série, aucun de mes livres ne se ressemble… Je n'ai aucune stratégie dans ce domaine.

Pour Vitesse moderne, *vous allez proposer le projet à l'éditeur ? Vous écrivez quelque chose, vous faites des esquisses ?*
Oui, parce qu'à l'époque, Sébastien Gnaedig, qui s'occupe aujourd'hui de Futuropolis, n'était pas seul chez Dupuis. Je suis donc allé voir l'éditeur ce jour-là et on a fait ça à l'ancienne. Ça ressemblait à un oral de bac français. Heureusement que j'étais en forme ce jour-là ! Il a fallu que je raconte l'histoire du début jusqu'à la fin, on m'a demandé quel était le message de mon histoire, j'ai montré des crayonnés… Je me suis plié à l'exercice, mais je ne fais jamais rien par hasard, comme on lance une pièce en l'air pour voir comment elle va retomber. Quand je me suis lancé dans *Vitesse moderne*, je savais très bien ce que je voulais.

C'est un livre qui porte l'art de l'emprunt à son maximum. On trouve des acteurs, des chanteurs, des citations de Musset, Hugo, des allusions à Merce Cunningham…
… Forest, aussi. C'est une grosse salade niçoise. Il est un peu raté ce livre. Il n'est pas comme il aurait dû être, il aurait fallu plus de pages, et je l'ai gâché par un excès de « psychologisme ». Ça parle trop. Je trouve cette forme de récit plus aboutie dans *La Volupté*, qui est plus laconique, on ne trouve pas des personnages qui disent à un autre « *Oui, j'avais envie de te voir parce que bla bla bla…* ». J'ai évacué ça dans *La Volupté*. J'ai l'impression que c'est plus pur.

Vitesse moderne *est votre livre le plus proche de Forest, celui d'*Ici Même *avec Tardi, dans le sens où c'est un enchaînement continu de scènes sans rapport entre elles.*
J'ai lu les surréalistes, et je n'ai rien inventé. C'est la logique des rêves.

3 | Respectivement de Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim et David B.

4 | Dessinateur américain né en 1960. Il travaille d'abord avec Frank Miller sur des histoires de Daredevil et Batman. Il adapte ensuite en bande dessinée un roman de Paul Auster *La Cité de verre* (éd. française Actes sud, 1995), puis se consacre à des récits intimistes (*La Soif*, 1991 ; *Géométrie de l'obsession*, 1997 ; *Big Man*, 1997) publiés en France par Cornélius.

Quelle est votre part d'improvisation ?
Je n'improvise pas en bande dessinée. C'est tellement laborieux, on n'a pas de rapport direct avec ce qu'on produit. Ça n'est pas comme si je soufflais dans une trompette ou appuyais sur la touche d'un piano. Dans ce cas, l'idée est tout de suite matérialisée. En bande dessinée, il y a tellement de sas, tellement d'étapes par lesquelles il faut passer. J'écris le scénario, je fais les crayonnés…

L'impression du lecteur, pour vos derniers albums au moins, est que c'est le dessin qui « mène la danse », si l'on peut dire…
Je ne sais pas… En fait, j'ai beaucoup de problèmes en ce moment par rapport à tout ça. [*D'un ton faussement dramatique*] : je traverse une crise, la crise de la quarantaine...! Ma crise de la trentaine n'a duré que dix ans, j'ai donc bon espoir. *La Volupté* m'a fait toucher du doigt une chose qui me trouble… qui me frustre plutôt, que j'ai ressentie de manière criante, et j'espère non mortelle : je n'ai plus envie de dessiner ce que j'appelle les « dessins intermédiaires », qui ne veulent pas dire grand-chose. Une bande dessinée, ces sont des scènes marquantes, quelques-unes qu'on a vraiment envie de faire. Pour y parvenir, il faut dessiner ces dessins intermédiaires pour que les lecteurs puissent suivre. Ces dessins intermédiaires, ces scènes, je m'ennuie de plus en plus à les faire. Il y a là une chose que je trouve terrible. Je m'évite ça dans *La Beauté*, qui est un livre de dessins.

Aussi bien pour C'était le bonheur *que pour* La Volupté, *vous proposez un enchaînement de scènes dont le fil conducteur est plutôt ténu.*
Elles sont tout de même reliées entre elles. J'ai envie d'être en prise directe avec mon idée. Dans la bande dessinée, je ne suis pas toujours à l'endroit où j'aimerais me trouver. Il y a une part de mécanique qui me frustre. Ça n'est pas assez sensuel. Dans *Vitesse moderne*, on perd beaucoup d'énergie à s'expliquer, à dire qu'on va ici plutôt que là. Je tends depuis des années à me débarrasser de tout dispositif : j'enlève les cases, je ne fais plus de bulles. Je me débarrasse au maximum. Dans *La Volupté*, il n'y a plus d'encrage, ce ne sont que des crayonnés. Et j'en arrive au point où il n'y a plus de bande dessinée. [*Rires*]. Et pourtant, je ressens une envie de dessiner comme jamais.

Découpage pour les pages 3 & 4
du 2e épisode de *Blotch, le roi de Paris*

Quelle était l'idée derrière le personnage de Blotch ? On peut se poser la question du plaisir qu'on peut trouver à faire vivre un personnage si parfaitement ignoble.
Je suis attiré par les gens amers. La méchanceté me réjouit. Et me fascine. Ça a été fait aussi dans un souci de provoquer les gens de *Fluide*. C'est autobiographique, mais d'une manière pervertie. Ça devient intéressant quand il y a transgression, perversion. Ajoutons à ça Mirbeau, Renard, Guitry et le cinéma des années 30 : Guitry encore, Renoir énormément, Pagnol, des acteurs comme Jules Berry, Albert Préjean, Charpin… Il y a une citation directe de Pagnol dans *Blotch*, la scène de l'opérette provençale. Je voulais retrouver l'ambiance de cette époque. Je l'ai fait aussi par rapport à moi. Ce qui guette l'homme de lettres, c'est l'aigreur. Je me sens une bonne proie pour ça. Mais je me suis documenté autant que j'ai pu sur les années 30 et leur virulence propre, la concurrence

| *Blotch, Le roi de Paris*, 2e épisode, planche 3, 1999 © Blutch et Audie-Fluide Glacial |

3

féroce des opinions politiques. Il y a un film de Guitry de 1939 qui m'a guidé pour ce livre, c'est *Ils étaient neuf célibataires*. Il y a une tension dans le film qui traduit bien la peur qu'avaient certains que toute la « racaille » immigrée d'Espagne et d'ailleurs débarque chez nous, tous les communistes et tous les apatrides. Les confrontations politiques étaient plus violentes à cette époque. Ça se réglait à coups de pistolets. J'ai pensé à la manifestation de février 1934, au suicide de Salengro, aux Croix de feu, à Jean Mermoz qui est mort à temps : s'il avait vécu quelques années de plus, je ne suis pas sûr qu'il aurait aujourd'hui son nom sur autant de plaques de rues… Mais je n'ai pas d'avis sur les prises de position des uns et des autres, je ne peux pas me le permettre. Dans *Blotch*, je suis obligé de défendre tout le monde. Ça m'a donné une vision très floue de l'histoire. Dans un livre comme celui-là, il faut une vraie force de conviction, s'imprégner de tous les personnages pour pouvoir les faire vivre, les défendre. C'est ce que je disais plus tôt sur Tardi. Il faut recréer un univers, des personnages, et les « jouer ». Dans mon travail, je me vois plus comme un acteur que comme un auteur. J'écris moins que je ne joue. Enfin, j'essaie. Je ne sais pas si j'y arrive, si c'est bien fait, mais mon but est d'incarner. C'est vraiment le mot.

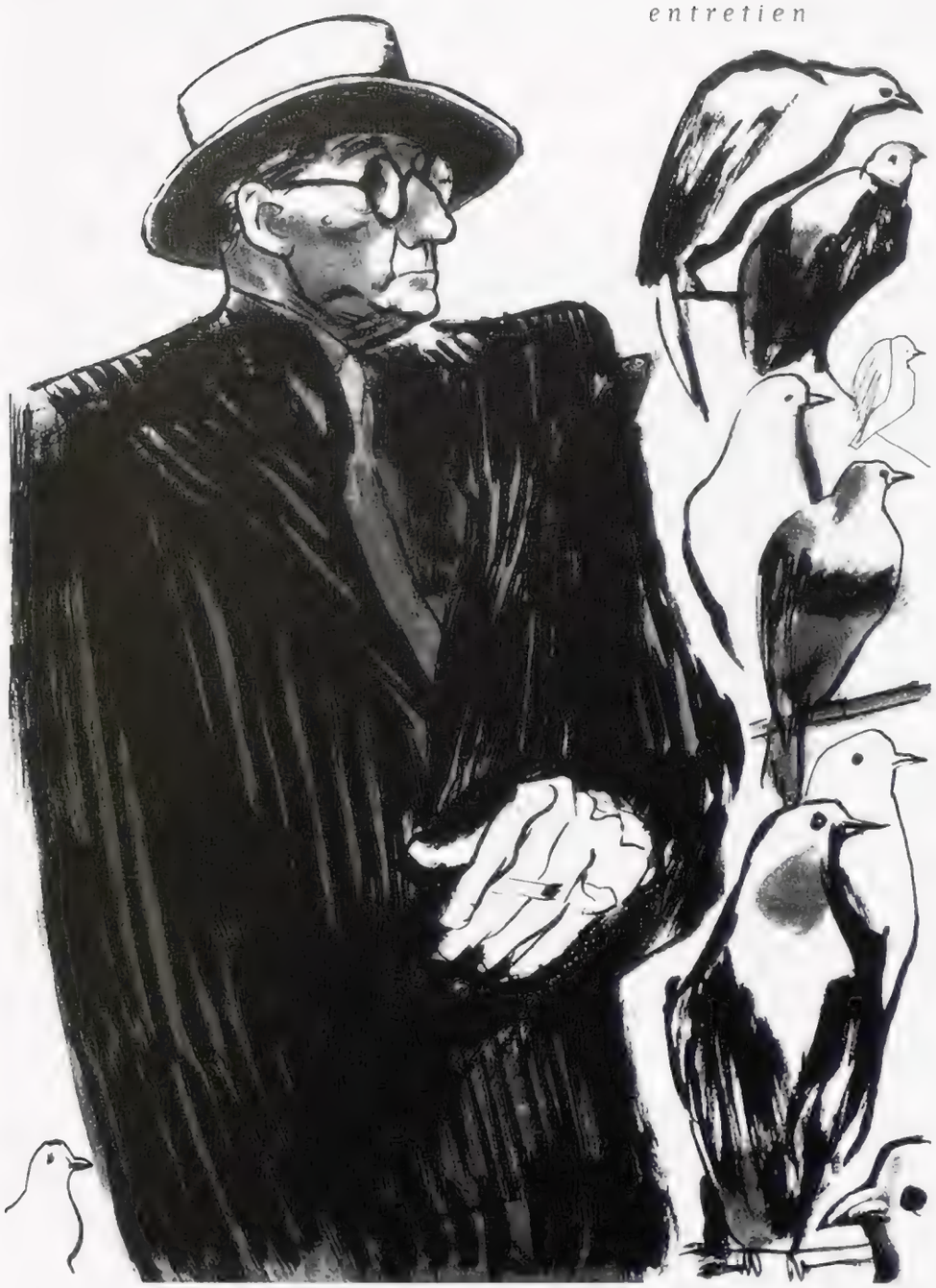
Ça suppose que vous soyez tous les personnages, successivement.
[*Silence*]. Oui, je crois que c'est encore plus vrai dans *Vitesse moderne*, je peux dire que j'ai été TOUS les personnages. Je pourrais ressentir tout ce qu'ils vivent, dire tout ce qu'ils disent. Alors que dans *Blotch*, quand même, non…!

Parlons des concerts de dessins que vous avez donnés en 2007 au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême et aux concerts que vous avez ensuite donnés avec Brigitte Fontaine.
C'est un peu frustrant, parce que le discours qu'on produit un temps donné sur scène ne peut être que limité. On ne peut pas se développer, s'étendre. C'est comme un cri. J'allume quelques mèches et je fais un petit feu d'artifice. Ça ressemble à du sport. J'ai accepté parce qu'il s'agissait de Brigitte Fontaine tout de même et aussi pour rencontrer d'autres gens, sortir d'ici, mettre mes pantoufles au placard, me confronter au danger. Pour les concerts, j'ai quasiment improvisé. J'avais des notes très succinctes, une demi-douzaine de dessins. Je suis parti de ça, et je me suis lancé. Ce genre d'expérience, ça reste une performance.

Et quelle a été la motivation qui vous a amené à participer au film d'animation Peur[s] du noir *?*
C'est la même chose que les concerts de dessins : je veux sortir d'ici, faire autre chose, rencontrer des gens.

| Extrait de *Blotch, Le roi de Paris*, 1999 © Blutch et Audie-Fluide Glacial |

Je n'ai jamais eu de goût pour l'animation. Enfant, je n'étais pas particulièrement attiré par les dessins animés, je préférais les westerns. J'ai été attiré dans le projet de *Peur[s] du noir* par des tentateurs comme Richard McGuire, qui m'a convaincu. Il y avait aussi Dupuy et Berbérian au début, Marie Caillou, Charles Burns, Lorenzo Mattotti, Pierre Di Sciullo et plus tard Étienne Robial… Ces gens-là m'ont donné envie de participer à ce projet, ça ne pouvait être que relevé. C'est vraiment Richard [*McGuire*] qui m'a dit d'y aller. J'hésitais. Je sais que j'ai un trait qui ne se prête pas à l'animation. Ni à la publicité, ni à rien, sauf le papier. C'est ce qui a intéressé



| *Sacha Guitry*, inédit, années 90 © Blutch |

Étude de personnage pour le film *Peur[s] du Noir*, 2007 © Blutch et Prima Linea Productions

les producteurs de Prima Linea. C'est un trait vraiment chargé. J'ai fait l'étalonnage il y a quelques jours, c'est charbonné, pas du tout édulcoré. J'ai fait plusieurs essais de technique avant de trouver celle qui conviendrait le mieux. Je ne sais jamais quoi faire au début. Il faut toujours que j'aille me perdre sur des sentiers qui ne mènent nulle part avant de revenir sur celui qui sera la bonne route. C'est vrai aussi pour les livres. J'ai besoin de me tester. J'ai toujours fait ça. Pour moi, tous les livres sont reliés entre eux. C'est un flot qui n'en fait qu'un seul, en fait. On pourrait mettre tous les dessins que j'ai faits depuis trente-cinq ans, y compris tous ceux, et il y en a plein, qui ne sont pas publiés et ça ferait un tout. De mon point de vue, ne parler que des livres, c'est être incomplet. Ce que vous percevez comme des ruptures n'en sont pas pour moi.

Une chose est frappante dans C'était le bonheur, *outre la forme fragmentaire, c'est cette volonté apparente d'épuiser un sujet, d'en faire le tour.*

Maintenant, je suis à l'école. Le professeur me donne un sujet et je fais une rédaction : ça a d'abord été « le bonheur », ensuite « la volupté » et enfin « la beauté ».

Qui est le professeur ?

Moi. Ces trois livres chez Futuropolis forment un tout, comme un triptyque. Après *La Beauté*, j'arrête et je passe à autre chose.

Le Pacha, *avec Fabio Viscogliosi, est un livre singulier dans votre production.*

Fabio est un très grand ami à moi. J'admire son travail par-dessus tout. Fabio fait partie des quelques personnes, avec Frédéric Poincelet par exemple, qui m'influencent énormément. Ces gens ne font pas la même chose que moi, mais leur travail compte beaucoup. À force de discuter, il m'a proposé de faire un livre

ensemble pour Le Seuil, avec Brigitte Morel, qui est aussi une très vieille amie. On a travaillé en famille. À, l'époque je n'habitais pas à Paris. Fabio m'envoyait les phrases par fax et je réagissais et je lui renvoyais mon dessin également par fax. Ça a été un plaisir pour moi. J'aimerais beaucoup retravailler avec lui.

Il y a tout de même des constantes dans vos personnages récents, une certaine forme de désenchantement.
C'est vrai depuis le début. Dans *Mademoiselle Sunnymoon*, il y a déjà des personnages mélancoliques, rejetés, des amoureux éconduits, des gens qui n'arrivent pas à obtenir ce qu'ils désirent, des types qui foncent tête la première dans le mur. J'aurais du mal à dire pourquoi. Je peux vous donner les raisons pour lesquelles j'ai décidé de faire ce livre-ci plutôt que celui-là et comment je l'ai fait. L'analyse n'est pas mon rayon. Je peux dire pourquoi, ce que je ressens, mais je ne peux pas analyser les couches profondes de ce que je raconte, je ne peux vous être d'aucune aide. Je sais à peu près ce que je veux dire et comment je veux le dire, mais je suis incapable de parler du pourquoi.

Le Pacha monte les marches et mesure la valeur bien concrète de son propre poids.

| Extrait du *Pacha* de Fabio Viscogliosi, 1999 © Seuil |

Peut-on dire que vous êtes plus à l'aise dans le livre que dans les publications en revues ?
Je suis plus à l'aise dans le livre. J'ai du mal aujourd'hui avec la périodicité des revues. Quand il m'a fallu faire une planche par mois pour *Jazzman*, ça n'était pas facile.

Vous êtes d'une génération où le rock était plus répandu et influent…
Les autres formes artistiques me nourrissent mais j'essaie de les intégrer à mon discours à moi, qui est le dessin. Je n'ai pas spécialement envie de reproduire, je cherche l'inédit. Je ne sais pas trop quoi dire, parce que je ne sais pas où je vais. Et tant mieux. Professionnellement, je veux dire : dans la vie c'est autre chose. Je trouve ça très réjouissant. Chaque travail m'ouvre à des questions innombrables. Si j'avais un tant soit peu de certitudes, je les perdrais à chaque pas. Je ne peux donc pas en avoir. Si j'étais un peu sûr de ce que je dis, de ce que je fais, de la manière dont je le dis ou je le fais, je ne pourrais pas le tenir. Même de le dire me paraît incongru. Je ne cultive pas le doute comme une coquetterie. Je suis comme ça.

Vous avez tout de même des certitudes, celle de vouloir faire tel ou tel livre, par exemple…
Oui, bien sûr, je suis sûr de cela, mais je n'ai pas de plan de carrière, de stratégie générale, je ne vois pas l'ensemble du champ de bataille. Mon champ de vision est plutôt limité à ce que je fais en ce moment. Et lorsque je fais quelque chose, ça m'ouvre un univers de questionnements étourdissants qui me file le vertige. Il n'y a rien de mieux que de dessiner pour moi. En ce moment, je fais des dessins, je sais à peu près ce que je fais. Et je me suis rendu compte que derrière chaque dessin, sous le dessin que j'ai fait, il y en a un autre que je n'ai pas réussi à faire.

Et vous recommencez ?

Non, non ! C'est très bien comme ça ! Ce qui est formidable dans le dessin, c'est qu'il s'agit en fait d'un exercice mental. Steinberg disait que c'est une manière attractive de visualiser la pensée. Je reste figuratif et anecdotique, je dessine des éléments reconnaissables, mais parfois, je ne suis pas loin de cette visualisation de la pensée. Dans le dernier livre [*La Beauté*], j'abandonne les mots. J'avais besoin de silence. Dans *La Volupté*, seules deux ou trois scènes m'intéressaient : la fille dans son lit avec le singe et une ou deux autres. Pour les relier je me suis astreint à faire ce que j'ai appelé les « dessins intermédiaires ». Pour *La Beauté*, je n'ai fait que les dessins qui me plaisent. Je mets dedans tout ce que je peux. Il n'y a plus du tout de dessins intermédiaires.

Découpage d'une page de *Couguar Boy* pour Jake Raynal, 2002, inédit © Blutch

Quel effet ça fait d'être une influence pour les jeunes dessinateurs ?

Je n'y pense pas. Je n'ai pas une soif de savoir ce qui se passe dans le milieu. Je ne lis pas les blogs, je n'en tiens pas un moi-même, je ne vais sur aucun forum, je ne lis pas les revues spécialisées. J'essaie tout le temps d'échapper à moi-même. Je ne veux pas devenir la vieille vedette qui refait toujours le même numéro. Le travail de l'auteur c'est aussi d'essayer d'échapper à ce qu'on a été. C'est très paradoxal. Quand tu travailles, que tu écris, tu es tout le temps avec toi-même, plongé dans ce que tu penses, ce que tu ressens… Et en même temps j'ai envie de m'oublier. Je fais des virages brusques parce que j'ai envie d'échapper à ce que je viens de faire, d'échapper à toute image, tout étiquetage. Je ne peux pas m'occuper des autres. Mon métier, c'est de faire ce que personne d'autre ne peut faire à ma place. Je ne me sens pas flatté par le fait que d'autres m'imitent. Je me sens plus seul que flatté. Je suis beaucoup moins à l'aise aujourd'hui dans le discours qu'il y a quelques années. Et comme tout le monde parle et que j'ai l'esprit de contradiction… En plus, je ne veux pas vraiment sortir de ce que je fais. Je suis engagé là-dedans, ça me suffit. Guy Vidal m'avait fait une remarque assez juste. J'avais fait un essai pour la collection Poisson Pilote, un scénario que je ne trouvais pas nul, que j'avais proposé à Jake Raynal de dessiner. C'était un western parodique. Vidal l'a refusé en me disant « *Quand tu n'es pas à fond dans ce que tu fais, ça se sent.* » Il avait raison. Il ne sentait pas dans ce que je lui proposais ce qu'il appelait « l'urgence ». Le besoin essentiel, j'allais dire vital, de dire cette chose… ce qui me fascine chez Miles Davis, les périodes de sa vie, être capable de se réinventer de fond en comble, vivre plusieurs vies dans une vie. Devenir quelqu'un d'autre tout en restant soi-même. Voyez Romain Gary-Émile Ajar, c'est fascinant. Pareil pour Philip Guston, ce manitou de l'expressionnisme abstrait qui s'est remis à peindre des figures à cinquante-cinq ans, envers et contre le monde. À côté de ça, je garde toute mon admiration pour Tardi, dans sa constance, la qualité de son travail et sa façon unique et tenace de ne peindre en fait qu'une seule et même chose : la France. ■

Propos recueillis le 6 juillet 2007 à Paris par Gilles Ciment et Jean-Pierre Mercier

Notes sur Blutch

Christian Rosset

Les bandes dessinées de Blutch se nourrissent, de façon singulière, de signes, de figures, d'idées (d'abstractions), empruntés à d'autres domaines « de création » (on devrait dire à tous les domaines, presque sans exception). Mais elles ne procèdent d'aucun mimétisme, le passage, le déplacement d'un lieu à l'autre, altérant l'original, l'agrégeant à d'autres, construit un nouvel espace-temps, matérialise une nouvelle forme – de la « pure bande dessinée » qui ne serait en aucun cas de la « bande dessinée pure ».

I

Commençons d'un ton léger (mais est-ce bien sûr ?). Existe-t-il une Muse, une déesse des temps modernes, qui *inspirerait* la bande dessinée ? Et, si oui, comment la figurer ? En jeune fille d'aujourd'hui ou en princesse des temps jadis ? Quelle est sa couleur de peau, la couleur de ses yeux ? Est-elle longue et élancée ou petite, un peu timide ? Est-elle de chair faite encre ou n'est-elle qu'une idée, l'embryon d'un désir encore désincarné ? Je ne sais si les livres de Blutch répondent à ces questions, mais, à les lire, on ne peut manquer d'y songer. Et, quand l'auteur lui-même revendique la spécificité du moyen d'expression qu'il s'est choisi, le lecteur qui le suit, qui connaît son parcours depuis ses débuts à Fluide glacial jusqu'à *La Volupté*, ne peut que l'approuver. Le 9e Art est peut-être plus que jamais en quête de Muse, bien plus que d'héroïne, donc en quête de souffle, d'énergie[1].

La bande dessinée est toujours, paraît-il, un art juvénile ; elle en serait encore aujourd'hui au stade des balbutiements. Et pourtant elle fait montre, depuis un certain temps, d'*anachronisme*, et ce à plus d'un titre : d'abord parce que certains de ses auteurs continuent de s'amuser au petit jeu facile des confusions volontaires entre époques[2] (avec le plus souvent des résultats très attendus) ; ensuite du fait que les siècles, les années, s'enchevêtrant d'eux-mêmes[3], on peut goûter physiquement la possibilité de vivre simultanément plusieurs temps et tenter de le traduire dans sa pratique ; et enfin parce que quelques auteurs infiniment plus subtils marquent leur inquiétude de maintenir en vie certains vestiges, les déplaçant dans l'espace et le temps, de manière à ce que l'idée même de mesurer ces déplacements n'aie plus aucun sens.

L'*anachronisme*, chez Blutch, serait plutôt de ce bord-là : du côté de la survivance, de l'entretien de ce « déjà-là » que l'auteur possède en lui avant même d'avoir songé passer à l'acte, dont il ne sait pas nécessairement d'où ça vient (et, encore moins, de quand), mais qui, travaillant le corps, l'esprit, se retrouve, inévitablement, dans l'œuvre. « Quelque chose » demeure et se meut d'un livre à l'autre, ne se répétant pas, mais revenant, à chaque fois métamorphosé, tout en préservant ce qui constitue son identité. *L'anachronisme*, au sens « fort », « actif », c'est cela et rien d'autre : se frotter au monde *d'avant* notre naissance. Et ce *monde* n'est pas un monde historique, ni préhistorique, mais une géographie, une cartographie de hantises, de fantasmes, une topographie d'humeurs, de sensations (et cette déesse, survivante d'un lointain proche, que nous avons nommée la Muse, veille aussi sur lui). Mais cela, dans un premier temps, on le ressent davantage qu'on ne le comprend.

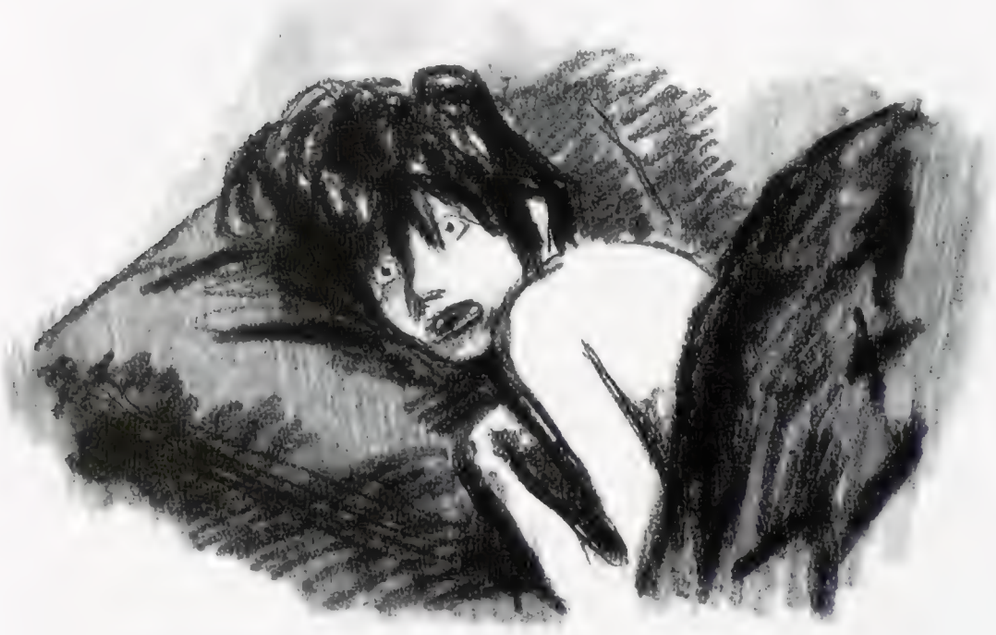
Cette forme d'anachronisme n'est pas rare dans les bandes dessinées animées d'une certaine ambition, celles qui ne font pas, de manière scolaire, de l'Histoire romancée, de la fiction historique ou, de manière puérile, du décalage standard. On peut penser aux meilleurs Tardi ou à certains Forest, hantés par cette période de l'Histoire de France d'entre deux guerres (celle de 70, celle de 14, et alentours), époque des

1 | Selon Jean-Luc Nancy, la Muse « *anime, soulève, excite, met en branle. Elle veille moins sur la forme que sur la force. Ou, plus exactement : elle veille avec force sur la forme* » – *Les Muses*, ed. Galilée.

2 | Comme, par exemple, faire parler des légionnaires romains avec le langage et le ton de jeunes des banlieues d'aujourd'hui.

3 | Répondant à une enquête de *Libération* pour marquer le passage à l'an 2000 (*À quoi pensez-vous ?*), Michel Chaillou a écrit : « *En fait, pour moi, il n'y a pas de troisième millénaire. Si l'on y regarde d'un peu près, les années s'enchevêtrent trop les unes dans les autres. On peut se lever moyen-âge le matin encore hanté de son sommeil, être dix-septième siècle à midi à cause de la clarté classique des assiettes et dix-neuvième dans la monnaie courante du jour* ».

grands feuilletons populaires, mais aussi d'une remise en question tous azimuts de la conception classico-romantique de l'art – ce qui a été parfaitement formulé par Rimbaud, dans deux phrases fameuses d'*Une saison en enfer* (tirées d'*Adieu* et d'*Alchimie du verbe*) : « *Il faut être absolument moderne* » et « *J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs* ». Mais chez Blutch, s'il y a comme une relance de ce qu'ont ouvert ces grands auteurs (Forest, tout particulièrement, semble-t-il), cela s'emballe parfois, s'affole même, tout en manifestant davantage de rigueur de livre en livre. On peut continuer à se remémorer Rimbaud (*Alchimie du verbe*, un peu plus loin) : « *J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges* ». Tout cela s'accorde bien à la démarche de l'auteur de *Vitesse moderne*, associant le mouvement – l'élan comme la chute, le « plongeon dans l'acte » avec ce que ça comporte de risque – à l'immobilité, effet de la sidération comme principe constitutif du dessin en tant qu'écriture (le travail de bande dessinée consiste en grande partie à fixer le mouvement, à l'arrêter sans pour autant pétrifier les sensations qui s'en dégagent).



| Extrait de *La Volupté*, 2006 © Futuropolis |

II

Il est intéressant de relever que cette œuvre, certes séduisante mais âpre et dérangeante, a pris naissance dans les pages de *Fluide Glacial*, un magazine de pur divertissement où il est de bon ton de faire semblant de ne rien prendre au sérieux, l'usage de la dérision généralisée étant, selon une prescription locale, le meilleur remède contre l'angoisse. Blutch est sans doute, après Goossens, celui qui a le plus travaillé – usé, réinventé – l'idée de décalage, creusant l'écart avec la plupart de ses collègues du journal qui se contentent de répéter, de maintenir coûte que coûte, une forme d'humour vaguement grinçant sans chercher à *déplacer* quoi que ce soit. L'art et la manière de « fixer » un *déplacement*, c'est ce qu'on nomme, en peinture, en littérature, en cinéma (etc.) : *le collage*. Cette pratique d'une forme de collage qui ne serait pas un simple jeu intellectuel, un quizz citationnel, ou un équivalent du remix (le recyclage permanent, nouvelle forme contemporaine de l'académisme), Blutch en joue de manière très réjouissante et de plus en plus complexe au fil du temps, allant bien au-delà du principe de rencontre fortuite (comme celle de la machine à coudre et du parapluie que les surréalistes ont épuisée depuis belle lurette). En procédant à ce type d'opérations, il ne cherche pas à imprimer du non-sens ordinaire, mais plutôt à proposer le plus de liberté possible, désenclavant les sensations tout en les « formulant » avec précision, dégageant le sens des ornières de la psychologie, se débarrassant des velléités à toujours en rajouter là où il vaudrait mieux s'en abstraire. De ce point de vue, Blutch se place davantage du côté des musiciens que des littérateurs, car, en musique, ce qu'on entend par « le sens » passe d'abord par le rythme, le phrasé, les intensités, le silence.

Ce désir d'abstraction ne conduit à aucun hermétisme : car, bien plus qu'inexplicable, l'œuvre se Blutch se passe d'explication. Son savant désordre ne demande jamais

| Extrait de *C'était le bonheur*, 2005 © Futuropolis |

à être remis en ordre par un discours qui lui serait extérieur – toute chose étant à sa place, c'est-à-dire déplacée là où, justement, tenter de lui donner un sens autre qu'équivoque ne pourrait qu'échouer. Une lecture libre de ce corpus se générant presque case à case, selon un parcours non linéaire, plutôt « in progress » qu'en simple progrès, permet de noter ce qui, en surface, sans fausse profondeur, nous renseigne avec beaucoup de précision sur ce que l'auteur ne soupçonnait peut-être pas au moment de l'écriture et qui échappe, entre autres choses, aux lieux communs de l'autobiographie.

« *Etre présent partout, mais visible nulle part* ». Blutch cite souvent cette phrase, presque comme une devise, qui a pu être reprise d'un auteur à l'autre depuis des lustres pour se préserver de cet exhibitionnisme post-romantique qui ne cesse de s'actualiser pour coller à l'air du temps. Mais, quand on lit, si on s'inquiète de devenir un peu trop spectateur passif, la tentation est grande de dévoiler l'intime tapi derrière le rideau (ou l'écran, le miroir). Cet intime, on peut tenter de le dérober (soulevant le tissu opaque, le voile léger, comme une femme – ou une pensée, dirait Georges Bataille – soulève sa robe, l'enlève, découvrant sa nudité), mais, pour cela, il faut presque danser avec l'auteur. Il faut s'accorder à ses mouvements, se déplacer dans la page de manière un peu chaloupée parfois, en tout cas suivant une chorégraphie plus ou moins improvisée, n'hésitant pas à être en décalage (cherchant le juste contrepoint) avec celle qui fait se mouvoir les personnages. Chez Blutch, la danse, le mouvement chorégraphié, est fascination, peut-être davantage (et de manière sans doute plus énigmatique) que la musique. Tout le monde se laisse entraîner par la musique, en bande dessinée c'est presque la règle, alors que peu ont une relation forte à la danse (Florent Ruppert en a fait, dit-il, sérieusement. Edmond Baudoin est amoureux des danseuses autant que de la danse). Blutch raconte que le souvenir d'un ballet de Roland Petit a été un des déclencheurs de *Péplum* (l'histoire du jeune homme amoureux d'une femme congelée que son amour va faire revivre en « déplaçant », par transfert, la glace d'un corps à l'autre – histoire éternelle s'il en est). Il accorde apparemment une grande attention au travail fondamental de Merce Cunningham (qui est ouvertement à l'opposé de celui de Roland Petit). D'ailleurs le personnage du chorégraphe dans *Vitesse Moderne* lui ressemble un peu ; mais, européanisé, francisé même, de corps comme de caractère, l'Américain ne garde que quelques traits et perd au passage cette douceur réservée, ce sens du silence, ce refus de toute emphase qu'il partageait avec son plus proche compagnon, le musicien John Cage (« *Notre intention* – écrivait ce dernier en 1956 – *n'est pas de produire de l'ordre à partir du chaos, ni de suggérer des améliorations dans la création, mais simplement de s'éveiller à la vraie vie que nous vivons, et qui est si excellente une fois qu'on l'a débarrassée de nos pensées et de nos désirs et qu'on la laisse agir de son plein gré* »). Toujours à propos des *modèles* : dans *Vitesse moderne*, à chaque fois qu'on en reconnaît un, possible sinon probable, par exemple Christine Angot pour le personnage de Renée, on doit reconnaître aussitôt que la transformation opérée a plus de poids que la référence repérée,

| Extrait de *La Volupté*, 2006 © Futuropolis |

et que, du coup, cette nouvelle impression efface le modèle au profit du personnage de papier dont, si on s'en approche au plus près, on peut se rendre compte à quel point on ne l'avait jamais vu – ni d'avant, ni d'ailleurs.

La danse, la musique se passent généralement de mots. La chanson, le plus souvent ritournelle, répète, ressasse, tente de faire sentir quelque chose avec le minimum de mots. Elle est généralement sentimentale, affectée, c'est à la fois sa force et sa limite. Blutch s'avoue (se désole d'être ?) sentimentaliste mais, autant que possible, il s'efforce de le taire – et pas seulement dans les pages « muettes » (ceci dit, c'est un grand bonheur de découvrir autant de pages de bande dessinée qui se passent de mots[4] sans pour autant pétrifier le récit : dans *Mitchum*, surtout, qui est une écriture palimpseste, de façon parfois visible – comme dans le n°4, *Le ballet*, où quelques pages d'une bande dessinée abandonnée sont recouvertes d'une série de portraits d'une danseuse en mouvement jusqu'au moment où la fusion entre les deux mondes opère, dénudant le modèle et faisant surgir discrètement ces *premiers* mots : « *N'aie pas peur, c'est juste pour voir* » –, parfois invisible).

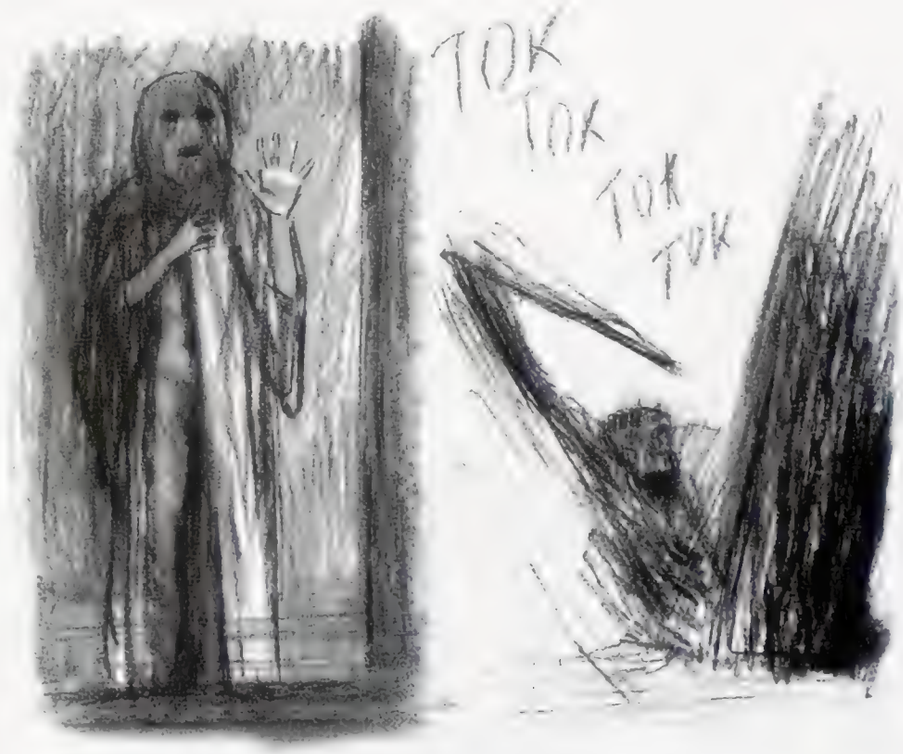
III

Malgré le désir de pureté, l'exigence, l'ascèse, qui peuvent l'animer, un livre contient presque toujours les traces d'une lutte contre son propre effacement. Le matériau résiste, il faut l'interroger, négocier, s'en arranger, ruser, tenter des remises en question. C'est pourquoi le chemin ne peut pas se faire en toute tranquillité d'une étape à l'autre. Dès ses débuts, malgré une volonté d'exacerber *ce qui fait Fluide*, de provoquer un débordement (comme un enfant grandissant doit, de lui-même, déborder le lit que sa mère continue soir après soir de border comme si de rien n'était), des repères sont mis en place, tel un kit de *survie*. Mais, s'ils vont permettre des passages d'un livre à l'autre, des dialogues entre les projets, des allers-retours se moquant de la chronologie de l'œuvre, ces repères ne sont stables qu'en apparence : comme pour l'effet de reconnaissance des modèles, le repérable possède aussi bien une tête de lecture qu'une tête d'effacement. On croit, à la lecture, avoir décelé une figure obsessionnelle se transformant d'un livre à l'autre, par exemple la figure de la Princesse ou Déesse, de Black lady en Sunnymoon, de Vénus prisonnière des glaces en Lolita baby-sitter, et, d'avoir accès à ce repère qui,

| Extrait de *Mitchum* #4, 1998 © Blutch-Cornélius |

tel un phare, diffuse une clarté dans l'obscurité, on pense y voir plus clair. Mais cette clarté peut se révéler bien plus inquiétante que les ténèbres.

N'oublions pas que Blutch est né non loin d'une frontière, dans un monde entre deux langues, entre deux cultures, où se jouent depuis toujours nombre d'affrontements pas toujours amicaux bien qu'empreints d'admiration réciproque. Ces luttes vont faire naître et consolider un langage, une identité culturelle locale, mais aussi impulser un élan vers un ailleurs lointain. Entre France et Allemagne, même dans le contexte actuel d'amitié relancée dans un champ de ruines, s'affrontent depuis toujours deux conceptions des lumières. La clarté « classique » serait plutôt du côté français[5] ; et, de l'autre, une clarté peut-être plus violente qu'obscure : dans les résonances du romantisme, de l'expressionnisme, entre enténèbrement et illumination, les choses semblent plus complexes (on peut y perdre son ombre et musiciens et philosophes sombrer dans la folie). Ces combats offrent des occasions d'échanger (non de synthétiser, mais de tenter d'agréger ou, au moins, de questionner), et ces échanges ont donné des résultats discrets mais fameux : citons Hans (Jean) Arp, peintre, dessinateur, sculpteur, poète, se moquant ironiquement des frontières tout en se sentant profondément venu de là – son nom a été donné à une place où se trouve le Musée d'Art Moderne de la ville de Strasbourg. Il faut noter aussi qu'au Musée de l'Œuvre Notre-Dame (et dans bien d'autres lieux de la ville), on peut voir nombre de natures mortes, notamment les grandes vanités de Sébastien Stoskopff (dont les *Corbeilles de verres*). Les natures mortes ont un autre nom : vies tranquilles (still life, stilleben) ou vies silencieuses. Les dernières œuvres d'Arp cohabitent facilement avec ces peintures du dix-septième siècle rendant visible la transparence des verres, leur mutisme, en l'absence d'être humain (mais non de regard), sans pour autant censurer leur tranchant ni le cri qui peut surgir dès la coupure : rencontre de la clarté douce, discrète, immobile qui caresse la peau et de la clarté violente, remuante, animée qui prend à la gorge. Certaines images de Blutch, certaines séquences, me semblent marquées de cet état de tension d'entre deux mondes.



| Extrait de *La Volupté*, 2006 © Futuropolis |

Mais il y a aussi un appel, une fascination, pour un ailleurs, un pays lointain mais à portée, avec une culture plus neuve, moins complexée, moins chargée de pathos, de nostalgie des temps passés. Cet ailleurs, depuis maintenant plus d'un demi-siècle, et pour une grande partie de l'humanité, l'Europe en premier lieu, ce sont les USA. De l'autre côté du Rhin, quelqu'un

4 | On peut poser l'hypothèse que, de manière générale, le temps de lecture d'une bande dessinée est celui qu'impose l'enchaînement des récitatifs et dialogues ; ça va assez vite, la plupart du temps ; quand il n'y a plus de mots sur la page, le temps ne passe plus de la même manière : on l'oublie ; on est, quand ça marche, sidéré.

5 | Il y a aussi autre chose. Le côté très « français » qui saute aux yeux au détour de certaines pages de Blutch – *français* du temps où la France était encore un empire, où elle se parfumait d'exotisme, où elle se dévergondait (à écouter certaines musiques, à danser, à s'abreuver « d'art nègre », à transporter ses acteurs les plus parigots dans les médinas lointaines, etc.) sans pour autant perdre de sa morgue héréditaire (qui est loin de pouvoir être qualifiée de superbe). Cet intérêt, même ironique, voire pervers, pour cette fin de règne, ces derniers souffles d'une puissance en voie d'extinction, peut sembler d'une étrangeté absolue pour un lecteur, un peu plus âgé que l'auteur, qui est né et a vécu ses premières années dans une des périodes les plus terribles de la décolonisation (guerre d'Algérie, etc.).

comme Peter Handke l'a bien saisi, notamment dans sa *Courte lettre pour un long adieu*. Blutch a publié chez Cornélius une *Lettre américaine* que l'on aurait tort de négliger, un carnet de voyage en grand format ou l'on retrouve ce qui fait la mythologie américaine, plus précisément new-yorkaise (musiques, fringues, attitudes, architectures), mais aussi ce qui a été transporté d'Europe en Amérique, comme ces peintures fameuses qu'on peut toujours aller admirer au MoMA : *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso et *L'atelier rouge* de Matisse, toutes proches l'une de l'autre dans la même salle[6]. Blutch note sa stupéfaction devant les « *demoiselles* », ce tableau qui se serait démythifié d'avoir été ainsi déplacé. Mais ce qui nous sidère, nous lecteurs, c'est que Blutch n'hésite pas à le dessiner, à vue, dans un noir et blanc très contrasté[7] (qui donne la tonalité du livre), conservant quelque chose de la violence du tableau peint dans une France coloniale où l'on commençait à peine à parler d'Art Nègre. Matisse fera plus tard une apparition dans *Mitchum 2*, s'interrogeant sur la couleur des yeux d'une belle Anglaise : « *Ses beaux yeux changeants, que j'avais vus noisette hier* [...] *J'ai pensé que c'était l'afflux de sang qui* [les] *faisait changer* ».

| Extrait de *Lettre américaine*, 1995 © Blutch-Cornélius |

Mais le nouveau monde vit aussi la nuit et ces nuits sont parfois hantées par les résurgences d'un autre monde infiniment plus âgé, ou plutôt d'un autre âge, qui ne connaîtrait pas ou aurait oublié ses dates, et qui perdure dans cette zone étrange où se côtoient avant-garde révolutionnaire et primitivisme (comme l'était déjà l'atelier de Picasso en 1907). Nous en revenons à la question de l'*anachronisme*, via le Jazz par exemple qui, même *free*, peut offrir à qui l'écoute l'occasion d'une plongée dans des temps immémoriaux tout en étant au plus près de l'expression d'un *présent*.

Remontée d'Afrique, souffle revenant, histoires bleu-nuit, noir d'encre : matière magnifique pour un dessinateur comme Blutch qui, dans *Total Jazz*, « mettant en scène » les plus grands musiciens, se passera encore davantage des mots (une des histoires muettes se nomme « *La muse* », égrenant, d'image en image, cinquante années d'une jeune femme blanche enthousiaste vieillissant au côté de musiciens noirs – et blancs – mélancoliques, au bord de la mort : elle finit gardienne de leurs images – de leurs musiques ?).

Vitesse moderne du jeu de Charlie Parker, de Cecil Taylor, Sonny Sharrock, etc. Ralentissement chez Miles Davis. Raréfaction, jusqu'au silence, le tout dernier souffle se projetant dans l'espace musical comme une ombre d'Afrique fantomatique, non luxuriante, celle des musiciens jouant de sanzas ébréchées, aux voix rauques et presque inaudibles. Désir secret de toucher à l'origine, d'aller à la source ? Pour se retrouver dans quel Paradis ? « *Le paradis est le temps antérieur au temps. Il est un lieu étrange qui est situé à l'ouest de l'Éden et dans lequel on rêve. Ce que nous transportons ? L'ombre de la nudité. Nous transportons le souvenir de corps plus anciens que le nôtre. Nous ne sommes que la trace vivante d'une scène qui n'est plus.* [Pascal Quignard][8] »

6 | Ça ne semble plus être le cas aujourd'hui depuis la réouverture du Musée après travaux.

7 | Il fera de même avec une photo du père de Richard Avedon qui aura, tout tâché d'encre, encore davantage l'air d'un mort-vivant.

8 | *Sur le Jadis* (Grasset, 2002).

IV

« Cet album, je le vois comme le dernier volet d'une trilogie. Après le bonheur, la volupté, voici finalement la beauté » (Blutch, note sur *« La beauté »*). De ce troisième volet qui devrait donc achever (en beauté ?) cette trilogie, peu d'informations, au moment où j'écris, ont encore filtré[9]. Parmi les impulsions de départ, Blutch cite Valéry : *« Quoi de plus énigmatique que la clarté »*. Il parle aussi de « souci d'économie de moyens » qui le conduit à limiter couleurs et instruments (une couleur de plus à chaque volet : noir[10], rouge, bleu – avec quelques exceptions le temps de quelques pages).

| Extrait de *Mitchum #3*, 1997 © Blutch-Cornélius |

Beauté et *Volupté* sont deux mots rimant dans un des plus célèbres poèmes de Baudelaire (*L'invitation au voyage*) : *« Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté. »* Si la tentation du luxe (et de la luxure) est bien présente, l'ordre et le calme sont comme en attente. On sent bien que les figures immobiles, qui sont comme des tableaux de Balthus (ou de Pierre Klossowski, frère aîné du peintre, écrivain, dessinateur moins habile mais compositeur de très étranges « tableaux vivants »), sont là pour agiter, et même exciter, qui les regarde. Goût sadien du simulacre, théâtre mental aplatissant le réel d'une autre manière que le rêve, plus contrôlée, sans doute davantage plastique (plus libre et jouant sur l'idée de contour : précision du dessin, du coup de gomme, redessinant par effacement – et, à découvrir certaines images de *La beauté*, le nom de Bruno Schulz, dessinateur écrivain comme Klossowski, me vient à l'esprit, en contrepoint de celui de Giacometti). L'immobilité peut aussi s'accorder au sommeil, à un certain état du sommeil, donc du corps où, malgré le battement du cœur, l'entretien de la respiration, le temps semble suspendu. La couverture de *Vitesse moderne*, qui ne se réfère à aucune scène du livre, montre ainsi les deux « héroïnes » endormies calmement dans une voiture à l'arrêt. Hiatus entre le titre et l'image (rien ne nous empêche d'imaginer que l'autoradio diffuse doucement une vielle chanson désuète, accordant la « non-vitesse » à la « non-modernité »).

Dans des notes sur ce même album, Blutch écrit : *« Je me fais l'effet d'essayer de vous raconter un rêve et de*

9 | Quelques images de ce troisième volet me sont parvenues ce dernier jour d'août, pleines pages dénuées de mots et dont l'ordre n'est apparemment pas encore définitif (ce qui prouve qu'il y a plus d'une possibilité, mais ce qui sera publié sous forme de livre incitera-t-il le lecteur à saisir pleinement l'occasion d'inventer son propre parcours ?).

10 | Pour cette raison, il est regrettable que de la couleur bleue – surtout quand elle remplit en aplat des pages vides qui auraient dû rester plutôt blanches (ou être couvertes de noir) – vienne perturber l'austérité de *C'était le bonheur*. C'est pourquoi, on comprend mieux ce souci d'économie avec *La volupté* qui, bien qu'ajoutant une couleur supplémentaire (le rouge) apparaît d'une rigueur dans la réalisation, très justement adaptée à son projet.

ne pas y réussir». Dans un entretien[11] au sujet du deuxième volet de sa trilogie (qu'on pourra donc maintenant considérer comme *central*), Blutch raconte qu'il «*travaille un peu comme un élève dont le sujet de rédaction serait : "Parlez-nous de* la volupté". *En réalité, je cherche à faire un bouquin de cul… et je n'y arrive pas.* La Volupté, *c'est ma façon de tourner autour de cette idée…*» Tourner autour plutôt que de s'inscrire dans un genre : quoi de plus ennuyeux et répétitif que l'onirisme en bande dessinée ? Quoi de plus convenu, académique, que l'érotisme en bande dessinée ? La nudité : «*le dernier des mystères*» ? De quoi donner, en effet, le tournis. Il faut toujours rater[12] le livre attendu pour réussir celui auquel ni l'auteur ni le lecteur ne pouvait *a priori* s'attendre.

C'était le bonheur (revers de la médaille : le malheur se rapproche ; ou : ne se cache plus, se montre ouvertement). *Là est* la beauté : où les belles *endormies* (yeux clos, ou non) sont cernées par des figures de cauchemar (regard fixe, arrêté, pénétrant, c'est selon ; attirance réciproque bien connue de la beauté et de son envers). L'amour, la sidération, comme sujets ou sésames de la part la plus jouissive de l'œuvre de Blutch. Quant à la volupté, le Robert propose «douleur» comme antonyme, comme s'il n'y avait pas de douleur voluptueuse. «*Je crois que j'ai déjà écrit dans mes notes que l'amour ressemblait fort à une torture ou à une opération chirurgicale. Mais cette idée peut être développée de la manière la plus amère. Quand même les deux amants seraient très-épris et très-pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre. Celui-là, ou celle-là, c'est l'opérateur, ou le bourreau ; l'autre, c'est le sujet, la victime. Entendez-vous ces soupirs, préludes d'une tragédie de déshonneur, ces gémissements, ces cris, ces râles ? Qui ne les a proférés, qui ne les a irrésistiblement extorqués ?* […] *Moi, je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. – Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve tout volupté.*» [Charles Baudelaire, *Fusées*].

V

Histoires d'affrontements, de prédations, de ruptures, de troubles du désir comme d'entretien du feu sacré, dans une œuvre déroutante, au sens où elle joue avec l'égarement. D'une étrangeté surgie des ruines du

| Extrait de *C'était le bonheur*, 2005 © Futuropolis |

11 | Revue *Bang*, sept-oct 2006.

12 | «*J'y pense, j'y pense, un livre quelle prétention dans un sens, mais quelle extraordinaire merveille s'il est raté dans ses grandes largeurs.*» Robert Pinget, cité par Alain Robbe-Grillet (*Un roman qui s'invente lui-même*, 1954).

13 | *La volupté*, p. 104.

14 | Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, 1953.

15 | Roger Laporte, *Études*, POL.

16 | Gallimard, 1994.

17 | id. On peut relever, du même auteur, ce fragment très éclairant : «*Le début c'est le coït. / Ce qui précède le début, tel est le jadis.* […] *Les êtres vivants sont truffés de morts, de fantômes affamés de vie, d'êtres beaucoup plus anciens que nous-mêmes qui engloutissent à peu près tout ce que nous portons à leur bouche et déversons dans leurs yeux. / La contemplation sexuelle adore le jadis / Je pose l'hypothèse que la volupté est au plaisir ce que le jadis est au passé.*» (*Sur le jadis*, p. 55/56). Il faut se souvenir que Pascal Quignard, en écrivant *Le sexe et l'effroi*, cherchait «*à affronter ce mystère : c'est le plaisir qui est puritain.*»

| Extrait de *Péplum*, 1997 © Blutch-Cornélius |

surréalisme (un surréalisme d'avant le surréalisme, ou d'à côté, légèrement à l'écart) qui sont comme les ruines romaines : dépôts, vestiges, fossiles, à partir de quoi on peut assembler, au présent, une histoire « sans queue ni tête » (sans début ni fin, mais sexuée et pensante).

« *Une pierre dans mon jardin*[13] » : statuaire organique, regard et corps médusés comme dans les contes les plus archaïques, ou ce qui touche à « l'effroyablement ancien ». Dans *Péplum*, le « héros », le jeune chevalier romain, contemple – une dernière fois ? – la statue de la déesse délivrée de sa carapace de glace. À la question : « *elle est morte ?* », il répond, les yeux clos : « *elle était morte.* »

« L'effroyablement ancien », formule que j'emprunte à Maurice Blanchot (« *Quelque chose de tout autre, à travers cette parole, s'était fait jour, avait cherché une issue, quelque chose de plus ancien, d'effroyablement ancien, qui avait peut-être même lieu en tout temps, et en tout temps j'étais cloué sur place.*[14] »), n'est pas « *un événement qui aurait eu lieu il y a des siècles, des millénaires, et dont on aurait perdu toute mémoire, mais "le temps de l'en deçà du temps"* [...] *un passé immémorial qui bouleverse notre représentation commune du temps, car toujours passé, il n'aurait été précédé par aucun présent*[15] ». Dans *Le sexe et l'effroi*[16], Pascal Quignard avait déposé cet incipit : « *Nous transportons avec nous le trouble de notre conception.* » *Cloué* sur place... Un *passé* qui n'aurait été précédé par aucun *présent* (ce qu'on peut dénommer le *jadis*)... « *Nous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas*[17] »... En lisant ou relisant les livres de Blutch, ces souvenirs de lecture me sont revenus, mystérieusement mais de manière insistante. Non parce qu'ils nous apportent une clef – à vagabonder dans ce champ où la lecture nous transporte, nul désir d'en posséder une ne nous vient –, mais parce qu'ils nous aident à sortir ce travail de *pure bande dessinée* du discours le plus courant, le plus infernal : celui qui privilégie l'organisation temporelle des bandes, la succession des cases, à l'appréhension de la topographie singulière où se dépose la véritable *signature* de l'auteur. ■ | 6 / 09 / 07 |

Blutch, chassé-croisé

Dominique Hérody

Il y a quinze ans

Atelier Nawak, 29 et 30 février 1992. Qu'est-ce donc ce *Waldo's Bar* paru aux éditions Fluide Glacial ? Je ne lis plus le magazine depuis longtemps, sa découverte directement en album n'est que plus saisissante. Je ne connais pas non plus *les Tuniques bleues*, le nom de Blutch ne me dit rien. Serait-il américain ?

Qui peut bien être ce nouveau dessinateur, au trait si sûr, à la fois mordant et voluptueux, probablement trop jeune pour avoir côtoyé Kurtzmann et sa dreamteam de *Mad*, faisant parfois écho avec Goossens, et non sans une familiarité avec le trait anglais de Ronald Searle ou de Ralph Steadman…

Esquisse pour la première page de *Mademoiselle Sunnymoon, Loin de Donaldville*, 1993 © Blutch

À la lecture, Blutch nous entraîne dans un univers parodique, à Donaldville : il passe à la moulinette les feuilletons américains, on reconnaît Johnny Staccato interprété par John Cassavetes, dans un ton de roman noir décalé dans la veine de Westlake ou de Brautigan, au rythme du jazz (Staccato est pianiste et détective, comme le vrai), en puisant sans vergogne pour les hacher menu dans les bandes dessinées estampillées Disney, qu'il connaît assurément par cœur – en les servant avec une sauce savoureuse. Blutch cite sans retenue, comme s'il multipliait les variations sur des standards éprouvés, voire usés, où le désir de casser des mélodies trop faciles pour les transformer en Musique est vigoureusement revendiqué. Assurément Blutch est un type curieux de ces ingrédients puisés dans les archétypes médiatiques états-uniens, il nous offre de grinçantes farces, très bruyantes, à l'instar du propos de Cassavetes associant le silence à la mort.

Je perçois aussi une parenté avec Muñoz & Sampayo ; comme eux dans leur première période, celle des années 70, avec des sarcasmes d'une nature différente, plus à distance du réel, il emprunte les schémas 100 % nord-américains du polar pour finir par les épuiser et affirmer énergiquement son propos. Le Waldo's Bar jouxterait-t-il le Joe's Bar ?

Il y a juste un an tout l'atelier Nawak[1] a défilé à Superhéros, rue Saint-Martin, pour découvrir *Meurtres et châtiments* de Carlos Nine, sorti de nulle part. D'un hémisphère à l'autre, sans la moindre possibilité de s'influencer, Blutch et Nine ont fait leurs les mêmes

1 | voir l'article « En atelier » dans *9e Art* n° 8 (pp. 76-87).

| *Le Son des mots*, planche 3, parue dans la revue *9 de cœur*, 2004 © Blutch |

mythes que l'Amérique (du Nord) nous envoie, pour le meilleur ou pour le pire, admiratifs mais politiquement lucides.

Blutch n'est pas seul à s'élancer ces temps-ci. Nicolas de Crécy s'est manifesté il y a six mois avec le somptueux *Foligatto*. L'Association souhaite faire rendre gorge définitivement aux infâmes années 80. David B. sort *Le Cheval blême* après dix ans de vaches maigres. Lewis aligne les carottes dans des gaufriers de six cases à multiplier par 500. Les années 90 commencent sous les meilleurs auspices – si on s'en tient à la bande dessinée.
Parallèlement, au cinéma, est né Arnaud Depleschin – avec *La Vie des morts*.

& aujourd'hui

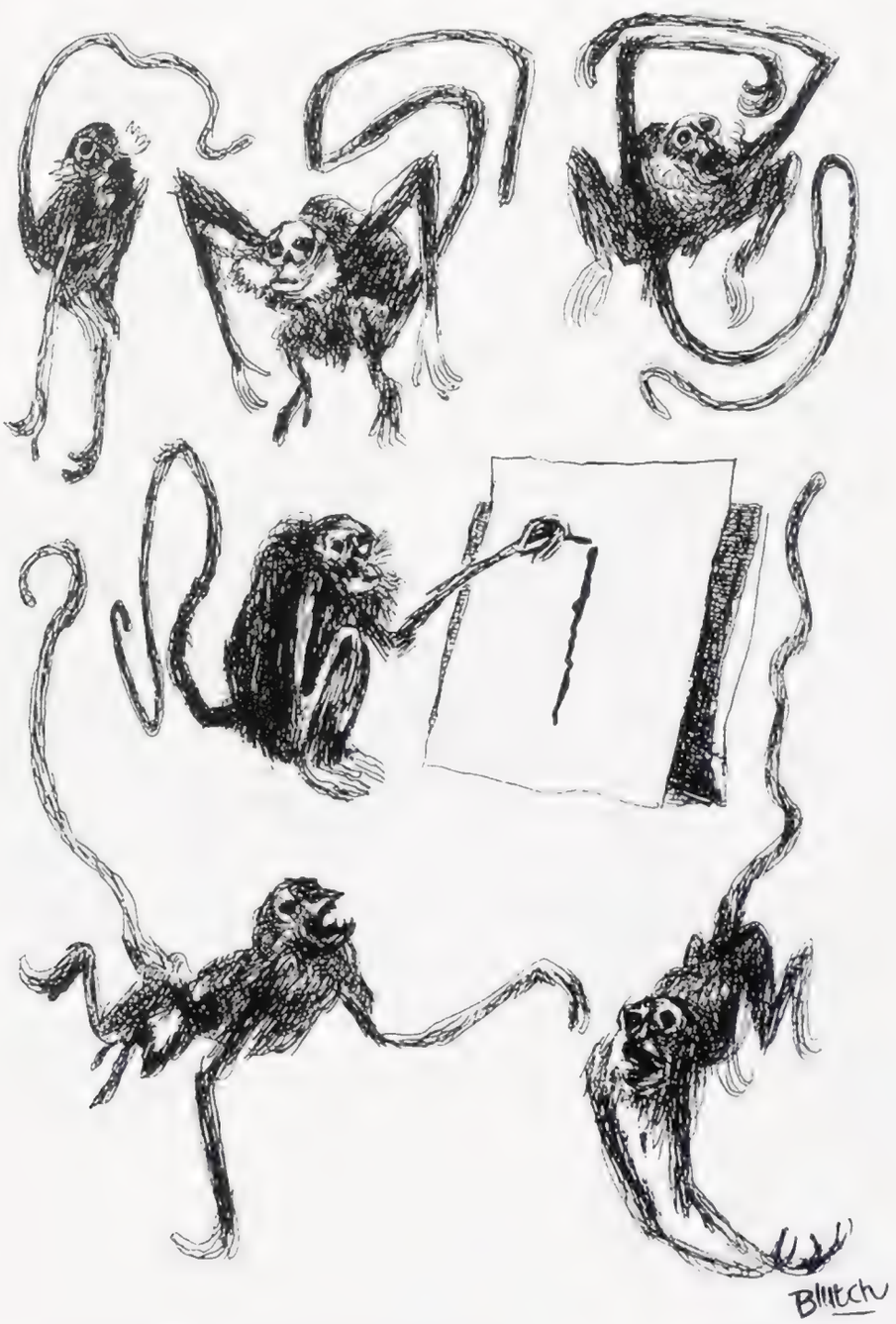
La Bachellerie,
10 septembre 2007
Malgré tous les espoirs entrevus il y a quinze ans, je n'ai pas suivi le mouvement. N'épiloguons pas, ce n'est pas le lieu. Aujourd'hui je découvre *La Volupté* chez Futuropolis (tiens, ils existent encore !). Le même nom : Blutch, le même assurément, mais le dessin est différent. Essentiellement un crayon rouge et un crayon noir, gras. C'est moins fini, Blutch ne cherche pas la belle ouvrage, le chef-d'œuvre du compagnon du devoir. La virtuosité n'a pas le même sens : la liberté d'exécution ne garde que l'essentiel quand, il y a quinze ans, une même urgence était illustrée dans des directions plus baroques. Les repentirs sont visibles, gravés dans le papier, traces d'une détermination rageuse à transcrire au plus près les affects. Si on reconnaît bien la fantaisie de Blutch, le propos est plus grave. Le mouvement est toujours alerte, les attitudes saisies à l'instant exact, dans un esprit chorégraphique, pour mieux souligner l'opposition avec les conventions sociales monolithiques (la pierre se voit assigné un rôle essentiel) illustrées par le ridicule du théâtre bourgeois, que Blutch pourfend en exposant leurs poses sclérosées. Pas ou moins de contours, pas de cases, mais l'enfermement n'en est que plus tangible, sur fond de silence (de mort ?).

| Recherches personnelles, septembre 2002 © Blutch |

Blutch cite-t-il toujours ? Oui, le général de Gaulle en exergue : « *Ma mission m'apparut d'un seul coup, claire et terrible.* » On reconnait l'ironie mais on est loin de *Mickey Parade* et de *Picsou magazine*. Un singe en couverture, ainsi associé à la Volupté, intrigue – un singe comme dans *Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)* de Depleschin, comme le même acteur mais dans un rôle différent. Cette association, au premier degré, indiquerait une certaine idée de l'Homme dès lors qu'il est débordé par ses pulsions. La lecture, si elle n'infirme pas ce cliché, joue avec et ne fournit – surtout – pas de réponse. Blutch donne encore moins de leçon. La référence à *La Règle du jeu* n'est pas innocente ; elle désigne simplement l'irréductibilité de certaines barrières, un profond désenchantement dont la chasse (à l'homme, à la femme) est la métaphore.

Comme le septième récit de *Waldo's Bar*, *Ivres du même désir* pourrait être aussi le titre de *La Volupté*, ou bien comme le troisième, *A Love Supreme*. Le désir est résolument un dénominateur commun à ces deux œuvres. Proche du Buñuel des années 70 en duo avec Jean-Claude Carrière (qui écrivit aussi, est-ce un hasard, *Max mon amour* pour Oshima), Blutch trouve dans l'esprit surréaliste un langage, fait de contre-pieds incessants, laissant une grande place à l'interprétation d'un lecteur à tous moments sollicité, à la fois mal à l'aise et au plaisir d'en être complice.
Dans *Waldo's Bar* Blutch s'affranchit de toute forme rigide en parodiant les tics du polar, optant pour la

poésie du saugrenu, à base d'associations d'idées ; c'est celle de l'incongru qui gouverne *La Volupté* où se déploie un récit à plusieurs entrées qui se structure, sans colonne vertébrale visible, autour de la cavale du singe-féroce. Tous les protagonistes sont concernés mais ils l'ignorent. Assistons-nous à un marivaudage moderne, comme chez Renoir en 1939, ou chez Depleschin en 1996 ? Chacun dans ce chassé-croisé n'est concerné que par sa propre personne et son obsession, à la recherche d'un fil d'Ariane salvateur ; ils ne se retrouvent pas lors du dénouement final, quand les masques tombent. Ici, les masques sont irréductibles. Rappelons qu'Octave ne peut se défaire de sa peau d'ours. Chacun est préoccupé, muré dans sa sphère, que seul le singe traverse, tout en voulant à tout prix sortir de sa catégorie à l'instar du chasseur amoureux de l'étudiante ; le bestiaire, outre l'Homme et le singe, est composé de renard, poisson, lion, de vrais bêtes sauvages, quand un grand méchant loup de dessin animé s'illustrait par son pouvoir de séduction dans *Waldo's Bar*.



| Extrait de *Mitchum* # 4, 1998 © Blutch & Cornélius |

Blutch ne situe pas pour autant dans un monde qui serait pure fiction, acte poétique déconnecté du réel. Yvon, l'attaché de cabinet jetable comme un pot de yaourt, est un homme de notre temps, plus encore aujourd'hui que lors de la conception du livre. S'il savait ce qui l'attend, ne devrait-il chanter Gare au gorille plutôt que À bicyclette quand il se voit livré à lui-même, définitivement dépouillé ? Cette déconvenue, cette déroute plutôt, donne le ton de *La Volupté*, comme elle en sera la conclusion marquée par la sidération, quand le piège s'est refermé, et une perplexité devant les faux airs grotesques d'une tragédie.

Dans ce saut de quinze ans par-dessus une quinzaine d'ouvrages mentionnés dans la bibliographie, dont chacun mériterait probablement qu'on s'y arrête. Quelques titres m'intriguent particulièrement : *Mitchum* (anti Cassavetes), *Le Cavalier blanc* (comme Lucky Luke ?), *Péplum* (parodie de genre ?), ou *C'était le bonheur*, aux mêmes éditions, qui fait écho à ce dernier opus, sans oublier *Mademoiselle Sunnymoon* et *Sunnymoon, tu es malade* ; penche-t-elle du côté lune ou du côté soleil, est-elle un double de Blutch, solaire et lunatique ? ■

D'un rire à l'autre

Clément Lemoine

Blutch dessinateur d'humour, Blutch dessinateur sérieux ; l'artiste présente les deux faces de la pièce tour à tour, en roulant sur la tranche. Et soutient mordicus faire le même travail sous les deux casquettes. Il y a bel et bien une cohérence entre le comique et le rêve, le gros nez et l'esthétique.

La légende de Blutch commence dans le journal d'umour et de bandessinées, lorsque le jeune étudiant de 20 ans remporte le « Prix Umour Fluide Glacial », prix qui lui permet d'intégrer les pages du journal. *Fluide*, qui cherche à cette époque à renouveler son équipe, n'en reste pas moins fondé sur une formule traditionnelle, le « comique ». Un paradoxe quand on compare ces débuts avec l'image dont Blutch bénéficie aujourd'hui. Réunir deux labels aussi différents que Fluide et L'Association, cela ne va pas de soi ; il le fait pourtant plus souvent que n'importe quel autre auteur, construisant ses personnages et ses compilations sur un va-et-vient d'éditeurs[1]. Une des figures de proue de la bande dessinée dite « alternative », un des auteurs les plus en vue des éditions Cornélius, exposé dans une galerie d'art contemporain, doit ses premiers pas sur la scène publique au gros rire qui tache.

Ce n'est pas que le rire et l'art soient antinomiques, et je ne prétends pas que Blutch soit le premier à les rassembler. Mais ils ne vont pas toujours ensemble, selon le préjugé ancien qui fait de la comédie le parent pauvre de la tragédie. Blutch lui-même, en se revendiquant artiste, ne manque pas de critiquer ses confrères qui se définissent comme des « petits rigolos ».

C'est qu'il y a quelque chose de malicieux à choisir l'humour comme point de départ dans la course à l'objet esthétique. Et la fonction du comique ne peut que s'y déplacer.

Extrait de *Ronald n'a pas de chance*, 1992 © Blutch-AUDIE/Fluide Glacial

La dérision et toute cette sorte de choses

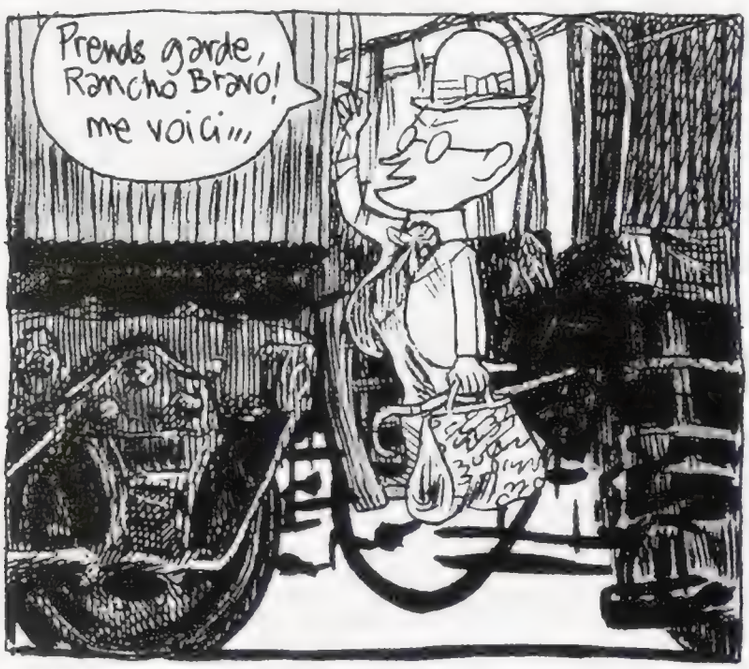
Commençons donc par les récits comiques à proprement parler, ceux que Blutch publie dans *Fluide Glacial* entre 1988 et 2000. « *J'aime dessiner dans le cadre d'un genre, les genres me rassurent.*[2] » Son genre de prédilection, il l'a trouvé dans le court récit d'humour. Au départ, ses histoires n'ont pas grand-chose d'exceptionnel pour se démarquer au sein de la revue. Blutch construit ses épisodes sur le principe de la dérision, la chute ne venant que conclure une série de situations ridicules.

Ses références sont d'abord très accessibles : signant d'un surnom qui évoque les Tuniques Bleues, il convoque aussi dans son œuvre Tintin, Donald Duck et les Trois Petits Cochons, avant d'y faire entrer le cinéma et le panorama télévisuel de son enfance. Les clés sont alors apparentes et la parodie le maître mot. Plus tard, le jeu des références se coulera dans sa narration, mais dans ces premiers récits, il intègre en bloc des contenus étrangers, à tel point qu'on ne peut plus le lire sans posséder les codes de départ. Il faut connaître l'univers de Donald Duck pour rire de ce Ronald qui se promène les jambes et l'appareil génital à l'air.

Dans le monde de Walt Disney, la vraisemblance des personnages tient si et seulement si le lecteur accepte

de fermer les yeux sur la condition animale de Donald ou de Mickey. Blutch se contente de convertir en langage réaliste les implications de ce contrat de lecture. Il raconte les mêmes histoires, mais les yeux ouverts, opérant ainsi un décalage subtil. L'humour naît de la coexistence de deux logiques, l'une issue de l'univers disneyen et l'autre tirée du monde rationnel. Nous avons affaire ici à un procédé classique, que Bergson qualifiait d'« interférence des séries » et que le monde connaît surtout sous le nom de parodie.

L'œuvre parodique, par essence, vaut d'abord pour la comparaison avec son modèle. C'est dire qu'elle risque fort de devenir dépendante d'une œuvre antérieure, celle-là même qu'elle prétend dénoncer. Aussi, tout l'enjeu de l'humour de Blutch au fil des ans sera de se



| Extrait de *Rancho Bravo*, 1997 © Blutch-Cornélius |

débarrasser des marques de dépendance, de ce second degré qui nuit à l'unité de son travail. Pour aboutir à une œuvre qui a valeur par elle-même, qui reste au premier degré et ne nécessite pas qu'on en sorte pour (entre autres) en rire.

Au bout de quelques récits déjà, la parodie en tant que telle ne sera donc plus de mise dans *Fluide Glacial*. Blutch n'abandonne pas pour autant les références. Mais elles se font plus discrètes. Tintin, Disney, *Drôles de Dames*, reviendront à de nombreuses reprises, mais comme gags transversaux et non plus comme structures narratives. D'autant plus que de nouveaux personnages, Johnny Staccato et mademoiselle Sunnymoon (l'un inspiré d'une série télévisée, l'autre créée de toutes pièces), viennent supporter les situations imaginaires sur lesquelles reposent des procédés comiques plus variés.

Au cours de ces années, il exploite tous les types de décalages possibles. Mélangeant ce qui n'est pas censé aller ensemble dans le monde commun. Faisant parler les feux rouges et les tas de fumier, mélangeant l'animé et l'inerte. De la mécanique plaquée sur du vivant, dirait Bergson. Et une logique référentielle plus diffuse, qui fait appel à un imaginaire commun mais évite les citations trop précises : un Père Noël cannibale, un film noir dérisoire. Surtout, la mécanique se traduit par la règle de la chute comique, dont Blutch fait l'apprentissage. Les premiers récits de *Mademoiselle Sunnymoon* sont souvent construits sur un modèle de boucle ou d'opposition à l'introduction.

Dans ce contexte, les *procédés* comiques sont encore rois, mais se diversifient. Le dessinateur se plaît à incorporer des histoires dans ces récits comiques : le voyage de Sunnymoon dans les étoiles, puis sa maladie. Dès lors les chutes ne sont plus systématiques, et l'humour repose essentiellement, outre sur les situations cocasses, sur des fautes de vraisemblance, de langage ou de cohérence. L'absurdité d'un costume de Gene Kelly idolâtré par deux femmes sur une planète lointaine se complète par les expressions enfantines et les chansons populaires. Pris au hasard dans *Sunnymoon, tu es malade* : « *Chaipas moi* », « *Merdalors* », « *Merci les gars c'est sympa merci les filles c'est sympi* », « *Je hais les zarbres* »… Élisions et collisions. Les adultes s'expriment et agissent comme des enfants. Sans parler bien sûr de l'attirail graphique, qui permet de poser des caractères avant même de leur faire ouvrir la bouche, au moment de mettre en place l'éternel décalage. Témoin le comptable freluquet de *Rancho Bravo* qui a « la bougeotte dans le sang » et veut suivre « le souffle de l'aventure ».

1 | *Le Petit Christian*, commencé dans *Fluide* et poursuivi dans *Lapin*. *Mish Mash*, qui comprend des récits tirés de *Fluide*, de *Lapin*, d'*[À Suivre]* et de *Spirou*. *Mademoiselle Sunnymoon*, publié dans *Fluide* et édité à *L'Association*. *Péplum*, qui fait des apparitions dans *[À Suivre]* et chez Cornélius…

2 | Cité par Rodolphe Hirsch en 1999 dans *Beaux Arts*, au moment de la sortie de *Vitesse moderne*.

| Extrait de *Rataxès Zums* in *Waldo's Bar*, 1992 © Blutch-AUDIE/Fluide Glacial |

Mais ce qui s'impose, c'est de redonner du sens.
À travers ces procédés, Blutch se rend compte qu'il peut s'exprimer sur le monde. Apporter un regard social et dénoncer le poids des étiquettes sur les comportements, dans *Société de conso-passion*, où des personnages à la Floyd Gottfredson parlent en slogans publicitaires, avant d'exploser en prononçant une phrase à peine personnelle. Ou moquer la puérilité de l'expression virile dans *Tous les hommes sont des garçons*, dont le titre se réalise lorsque les héros impitoyables déclarent refuser de « jouer avec des filles ». Le regard sur le monde, la critique de la société et de ses règlements, vient donc justifier l'utilisation des règles internes au dessinateur. La mécanique à l'assaut de la mécanique, avec en fin de compte la volonté de détruire quelque chose.

Mais un autre glissement est à l'œuvre. L'exemple de l'animalité des personnages est significatif, que Blutch utilise comme un gag récurrent, mais de façon sensiblement différente. Après Ronald qui exhibe son appareil génital, ou la réinterprétation graphique de Pat Hibulaire et Mickey dans *Rataxès Zums*[3], on trouve en 1992 l'épisode *Mange Ta Vie*, où le héros, loup anthropomorphe, devient l'ami d'un poulet tout ce qu'il y a de plus animal sous les lazzis de son entourage. Tout autant que des codes Disney, c'est des codes qu'il a lui-même mis en place que Blutch commence à s'amuser : l'absurdité de ces personnages dont l'animalité est parfois signifiante et parfois lettre morte n'est jamais soulignée, et on pourrait croire que le code esthétique a été bel et bien adopté si la chute n'était pas à nouveau parodique (on découvre à la fin du récit qu'il s'agit du grand méchant loup du dessin animé). Prenons maintenant *Métiers d'avenir*, presque un an plus tard : le jeu avec le code animalier s'y fait indépendamment de toute référence à Disney. Résumons le récit : Blutch crée un gag une première fois en imaginant une époque où le métier de facteur est dange-

3 | Où Blutch ne rate pas une référence à un autre univers enfantin, celui de Babar, dont Rataxès est l'ennemi juré.

reux, le summum du viril. On rit une première fois en voyant un facteur traité à la mode cow-boy. Puis un des personnages grommelle « *On l'entendra moins devant les chiens* ». Le danger est donc rapporté à un niveau quotidien, et provoque un deuxième gag (un anti-gag, pourrait-on dire, où le cow-boy est traité à la mode facteur). La force de Blutch vient de la fusion des deux idées en une vignette qui montre des chiens anthropomorphes guettant revolver en main derrière

| Extrait de *Métiers d'avenir*, 1993 © Blutch/Cornélius |

une fenêtre. Le chien est bel et bien menaçant, le facteur EST cow-boy. À ce moment-là, quelque chose dans l'humour de Blutch est passé du décalage parodique vers le langage esthétique. Il ne s'agit plus d'intégrer une citation en la modifiant, mais de provoquer un objet insolite (et par cela, drôle) en construisant une logique distincte. Nous sommes encore loin du premier degré de la narration, mais on s'en rapproche.

La beauté du rire

La bande dessinée « sérieuse », il la pratique (la publie) depuis *Péplum*, sa transposition de Pétrone. L'humour n'y était plus moteur, mais décoration. On est étonné, en relisant le *Satiricon* à la lumière de *Péplum*, de voir combien l'original est plus drôle que l'adaptation. Pétrone accumule les saynètes risibles, les parodies, les calembours, les images grotesques et héroïco-comiques. Mais se sauve peut-être du ridicule par une ironie constante, un second degré élégant. Blutch au contraire, qui n'a plus le rempart du temps, ne craint pas de jouer à fond le premier degré. Ce n'est pas qu'il abandonne tous les procédés de distanciation de Pétrone, mais il les minimise au possible. Laissant de côté l'épisode grotesque du banquet de Trimalchion pour sa propre intrigue, il ne cherche pas à faire œuvre « satirique », mais à construire un objet esthétique qui combine références antiques et présentes.

Dès lors, la fonction comique est différente. Ce n'est plus de la dérision, l'humour ne fonctionne que comme décor : il permet de normaliser la distance avec le personnage et avec l'histoire, de quantifier le taux d'ironie à l'œuvre ; évidemment, cette fonction cadrante reste très légère, à l'écart des vraies motivations du livre. Ce que Blutch reproche à l'humour tel qu'il le pratique à *Fluide*, c'est de n'être au fond que de la mécanique,

de ne pas laisser la part assez belle à l'invention. Dans son projet esthétique, l'humour devra prendre une autre place, délicate à cerner. Car il ne s'agit ni de prendre le rire comme objectif (ce qu'il est la plupart du temps dans *Fluide Glacial*, et pour les « humoristes » desquels Blutch ne se revendique pas), ni de l'utiliser pour servir la narration ou les caractères des personnages. Dans les scénarios de cinéma, chez les grands narrateurs classiques, jusque dans les albums des *Tuniques Bleues*, il est coutume d'utiliser les gags pour désamorcer la tension des scènes plus graves. Blutch refuse les histoires du « cinoche ». Il ne se définit pas plus comme un scénariste que comme un humoriste. « *La vie, c'est pas un scénario. Un scénario, ça a un sens. La vie, ça part dans tous les sens. Ça n'a ni queue ni tête...* » déclare monsieur Rome à mademoiselle Sunnymoon dans le dernier épisode vécu par cette héroïne. Ce n'est pas un hasard. C'est à la première partie de son travail que Blutch adresse cette critique. Il refuse la facilité et cherche son moteur dans une autre direction.

Il veut peindre la vie. Et pourtant, ne peut s'empêcher de placer des gags, y compris dans les chutes des récits sérieux qu'il fournit à *[À Suivre]*, où l'histoire se justifie par une pirouette comique.

L'ennui, c'est que, selon Bergson une fois de plus, « *le comique exige comme une anesthésie momentanée du cœur* [4] ». Comment dès lors l'inclure dans un projet esthétique qui cherche « *la reproduction émotionnelle des choses* [5] » ? Blutch cherche à mêler la peinture de la vie humaine à l'efficacité comique que *Fluide* continue de lui imposer. Il veut *plaquer de la mécanique sur du vivant*, mais conserver le vivant intact. Entreprise ambitieuse. Il trouvera sa réponse en se projetant lui-même, Blutch dessinateur, au sein de son œuvre.

| Extrait de *La Volupté*, 2006 © Futuropolis |

4 | Bergson, *Le Rire*, PUF, p.4. Et plus loin « *il reste en dehors de ce terrain d'émotion et de lutte, dans une zone neutre où l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme* » p.16.

5 | *Blutch*, par Catherine Terzieff et Roland Carrière, la 5e/CNDP, 2001

6 | Entretien avec Philippe Morin et Thomas Berthelot, publié dans *PLG* n°35, hiver 1999.

7 | *La Nouvelle Bande Dessinée*, p. 46.

Les récits publiés dans *Fluide* et dans *Lapin* entre 1994 et 2000 sont agités par deux personnages : le petit Christian et Blotch.

Dans les deux cas, Blutch simule l'autobiographie, avec des héros qui s'expriment à la première personne et portent presque le nom de leur auteur. Difficile, en lisant *Le Petit Christian*, de deviner que les épisodes sont forgés de toutes pièces. « *C'est un livre de fiction avec un personnage réel. Il se trouve que c'est moi.*[6] »

Dans ces épisodes, on assiste au retour du décalage parodique. Mais ce n'est plus des références culturelles, qui sont pourtant toujours présentes, que Blutch tire le matériau de son gag : c'est de l'attitude du petit Christian. Il ne s'agit donc plus de se moquer du code de production (l'animalité des personnages), mais du code de lecture, à partir d'un personnage qui lit trop bien, sans prendre de distance ; Christian s'identifie à Jim West ou à Steve McQueen, mais conserve son langage et ses envies d'enfant. Ce n'est plus de la parodie, et l'habillage culturel pourrait être remplacé par toute autre œuvre du même contexte, du moment qu'elle comporte enfance et premier degré. C'est désormais le petit Christian, en synthétisant sa vie et les *Mystères de l'Ouest*, qui fait inconsciemment œuvre de parodiste. Blutch n'est que le dessinateur de la vie, et l'humour connaît un léger pas de côté.

Blotch est plus radical encore. Le dessinateur renouvelle son répertoire en prenant pour objet de son trait son œuvre elle-même et ce qui l'entoure : c'est alors les auteurs de *Fluide Glacial*, Gotlib, Léandri, et bien sûr Blutch lui-même, qui offrent la trame humoristique pour relier lecteur et auteur dans une même charge comique. Mais des auteurs déformés, transformés, à tel point qu'on ne peut plus, non plus, parler de parodie. On cherche en vain les accroches qui permettraient de relier les personnages à leurs modèles. Reste l'impression d'ensemble, ce décalage constant entre l'œuvre formelle (un récit humoristique publié dans *Fluide Glacial* à la fin du XX[e] siècle) et le contenu (un dessinateur humoristique de *Fluide Glacial* dans les années 1930) pour donner à la charge son potentiel maximum. La parodie est toute apparente, ce qui contribue à donner aux deux albums l'*apparence* d'albums d'humour.

| Extrait de *La Volupté*, 2006 © Futuropolis |

Au-delà des références à *Fluide*, pas de clin d'œil : « *En fin de compte, je pense que la chose la plus importante, c'est de parler de soi, de ce qu'on connaît. Parce que dans* Blotch, *il n'y a plus cet aspect pastiche, ce fatras culturel.*[7] » Pour parler de lui, Blutch parle de l'artiste, de ses compromissions, de ses modèles et de ses hypocrisies. Il en oublie même parfois d'être drôle (les derniers épisodes, en particulier, sont de plus en plus sombres et sans sourires).

| Extrait de *La Volupté*, 2006 © Futuropolis |

C'est un des rares comiques de caractère dont fait état l'œuvre de Blutch[8]. Le plus souvent, il lui préfère le comique de situation, ou des personnages assez interchangeables pour s'élever au rang de figure (l'enfant, le justicier). Ici, Blotch incarne tous les défauts avec une constance manifeste, qui descend à la fois du bourgeois prétentieux à la Monsieur Poche et du héros de *slapstick* qui se redresse à chaque fois qu'on le frappe. Blotch a beau connaître toujours les pires avanies (et nous rions sans pitié de son malheur) il se relève toujours avec ou sans honneur (et nous rions plus jaune des bassesses dont il nous rend complices). Blutch dresse un portrait de l'homme qu'il aurait pu être, et touche par ce biais à l'auto-ironie. L'impossible et nécessaire fusion entre le personnage représenté et l'auteur donne une belle leçon d'humour noir :

en disant « *je pourrais être veule, égoïste, prétentieux et méprisant* », Blutch ne fait que dire au lecteur qu'il pourrait l'être aussi.

Avec *Blotch* s'interrompt pour le moment la série des récits à vocation humoristique pour *Fluide Glacial*. C'est désormais l'esthétique qui prend le dessus, en mettant toutefois à profit les leçons de cette dizaine d'années pour intégrer enfin le comique à autre chose. Blutch présentera donc *C'était le bonheur* comme « *un livre tout court*[9] » « *ironique, aigre, parfois même angoissant et, je l'espère, drôle aussi*[10] ». Il comporte pourtant de nombreux gags, mais ceux-ci ne sont pas annoncés, mêlés à la foule des séquences jolies, belles, mystérieuses ou touchantes. Si certains récits sont construits sur les procédés traditionnels (dernière image surprenante qui s'oppose à la tendance des précédentes, ou comparaison de deux situations censées s'opposer), Blutch s'autorise à oublier la chute, voire à rallonger excessivement un moment qu'il apprécie même s'il ne sert pas la mécanique. Le livre, construit sur le modèle de la liberté, rend au rire son caractère aléatoire, celui d'une émotion juste aussi signifiante que les autres.

Le rire une fois rapporté au statut de simple émotion, il reste à l'intégrer formellement, dans les mêmes circonstances que l'esthétique pure : c'est le travail de *Vitesse moderne* et de *La Volupté*.
Ces deux grands récits forment dans l'œuvre récente de Blutch un duo sans doute des moins immédiatement comique. Ils affichent une volonté essentiellement romanesque et onirique. Pourtant, on y trouve aussi un rire diffus, et plus généralement une distance ironique. Deux amoureux transis y donnent un écho : Rudy, grand sourire ahuri à mille lieux du monde, qui s'obstine à jouer un air de sa composition à une aimée qui s'en moque, et un chasseur qui se lance fusil en main dans une déclaration enflammée à une jeunette qui l'écoute à peine. Le même cul-de-sac grotesque où l'homme se ridiculise naît de l'opposition entre passion et indifférence.
D'autres scènes jouent la carte du rire. On retrouve à nouveau les thèmes chers à Blutch : la chansonnette décalée (*À bicyclette*, chantée par un secrétaire distingué seul et à pied sur une route), les situations incohérentes (le caillou offert à Noël, le père de Lola en maillot au milieu d'une foule ridicule), le langage enfantin ou oral (Vouiii, Rooooh, René-eu…). Mais le comique n'est jamais appuyé, on glisse dessus comme sur le reste du récit. Blutch approche ici une nouvelle fonction du rire, celle qu'il esquissait déjà dans *Péplum*. Il en vient désormais à mêler pour de bon l'humour et la narration, en intégrant celui-ci comme un mode d'expression langagière.

On retrouve même les mécanismes humoristiques, mais versés dans un autre objectif. Il mélange encore l'inerte et le vivant, l'humain et l'animal, les références légendaires et un univers contemporain. Pourtant le sens est différent. Des bonnes sœurs croisées avec les nains de *Blanche-Neige* traversent le décor, un arbre jouit et on prend Yvon pour un singe, mais il n'est pas question d'en rire. En suivant les mouvements de ses personnages, en diluant l'action, il lui retire son potentiel comique pour en faire des éléments psychologiques, et surtout oniriques.
Vitesse moderne comme *La Volupté* prennent souvent des allures de transcriptions de rêves. Et on pourrait dire qu'ils synthétisent comique et onirisme, sans la distance ironique du premier. Freud compare, dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, la formation du rêve de celle du mot d'esprit : il y décèle à chaque fois trois composantes identiques : la condensation, le déplacement et la représentation indirecte (allusions et comparaisons). Nous sommes dans le registre de la découverte, un morceau d'inconscient est révélé brusquement à la conscience. Étonnant en effet que ces composantes, qu'on retrouve sans peine dans l'inventaire des procédés comiques de Blutch dans *Fluide Glacial*, puissent tout autant résumer ses images oniriques.

Ainsi, et jusqu'au prochain ouvrage qui remettra tout en question, voilà un auteur qui intègre dans son esthétique – fantastique, mystérieuse, poétique – les restes d'une dérision parodique. Dans des livres concentrés sur le corps, qui évoquent l'opposition entre plaisir et peur, le rire de Blutch apparaît comme une pulsion charnelle apte à tout réunir, à faire se rejoindre le dramatique et l'anodin, en canalisant du romanesque toute ambition d'envol. ■

8 | Il s'y montre d'ailleurs nettement plus doué que dans les strips très banals de *Franco Pipo* parus dans les premiers *Lapin*.
9 | Entretien avec Patrick Gaumer le 13 septembre 2005, cité dans *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*.
10 | Cité par Laure Garcia, *Nouvel Observateur*, 15 mars 2004.

récit complet

Blutch

Les aventures de Tintin

Cette histoire, la première de Blutch jamais publiée, a paru dans le n° 142 de *Fluide Glacial* (avril 1988). Cette publication, assortie d'un chèque de 5 000 francs, récompensait le lauréat du Prix B.D. « Umour Fluide Glacial ». Elle est reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur.

bon, les gars! on remet ça!
votre barbe, capitaine
merci pépita.
ça va? Prêt?
oui oui
"les aventures de TINTIN" page 12 case 2, deuxième !!!
(mf.
(CLAP).
nous n'en sommes qu'à la page 12... mais le travail avance bien... entre nous, je crois qu'on est en train de faire de la grande B.D. ...
QSS
et l'histoire? en deux mots?
ah ça! vous vivrez la grande aventure en lisant le prochain volume des "aventures de TINTIN"...
QSS
capitaine HADDOCK, nous savons...
...tous combien vous êtes altier...
...en interviews. nous vous remercions donc...
12

"...de nous accueillir ici, sur le plateau du nouvel album de TINTIN..."
"...ou vous êtes en plein travail..."
"mais dites-moi capitaine, pourquoi vous être débarrassé de votre fameuse barbe ?
Oooh ! c'était elle ou moi ! je ne pouvais plus sortir dans la rue sans qu'un régiment de minettes ne m'assaille frénétiquement sur le trottoir... ha ! ha !
"...vous savez, ma vie privée est sacrée et je tiens à la préserver.
"...nombre de célébrités sont confrontées au même problème.
oui... justement, TINTIN, lui, compte se laisser pousser la barbe ! ha ! ha !
PFFF, il sait vraiment plus quoi inventer...
capitaine, MARIE-HÉLÈNE BALLAIN-PARIS-MATCH, vous avez une belle carrière derrière vous...
un bilan ?
Oooh ! je pense avoir été frustré quelque part...
Comment cela ?
3

"j'ai toujours rêvé de jouer les salauds.
et l'ambiance sur le plateau ?
OOOoh là là ! vous savez, on ne travaille pas impunément 20 ans avec les mêmes personnages... il faut (comment dirais-je)... le feeling
ha ha

SPIROU ?
mais ma petite fille, je ne suis pas SPIROU... je suis TINTIN, celui des « aventures de TINTIN ».

"et le capitaine HADDOCK, qui, je l'espère chers auditeurs, va nous faire un "mille sabords"
mais bien sûr
Hum Hm
mille sabords !
FIN

Blutch

Les amours de Blutch et du jazz

Entrevue

Il ne fait pas les choses à moitié. La passion de Blutch pour le jazz a accompagné son mûrissement artistique. En bande son de son quotidien, ou en sujet de travail, comme la série des planches mensuelles réalisées pour Jazzman *et qui sont devenues le livre* Total Jazz. *Qu'est-ce qui peut bien fasciner Blutch dans le jazz ?*

Le jazz est peuplé de personnages hauts en couleur. Certains ont une dimension quasiment mythologique… Cela résonne-t-il particulièrement chez l'auteur que vous êtes ? Peut-être plus que chez le dessinateur ?
La figure et à travers cela l'Histoire tout court, sont effectivement importantes. On est à deux pas du récit romanesque. Donc de la bande dessinée. Mais bien avant cela, ce qui a été – et est toujours – déterminant pour moi, ce qui m'a servi d'aiguillon, c'est la manière dont le jazz est une école de liberté. Pas dans ses anecdotes, mais dans son essence même.

La manière de jouer avec des codes, avec des formes établies ?
Non, plutôt le fait que le jazz est une école de désordre, une école de cancres, une école d'émancipation, une école déraisonnable. En ce qui me concerne, cela a été le parfait mauvais exemple. Ça ne m'a pas rendu spécialement respectueux. Au contraire, j'ai eu envie de tordre le cou à plein de conventions. J'y ai appris comment être un mauvais élève. Le jazz m'a aussi permis de ne pas avoir peur. Un texte de Serge Daney sur Ornette Coleman m'avait beaucoup frappé quand j'avais vingt ans : il expliquait qu'Ornette jouait contre lui-même. Il voyait sa démarche d'artiste comme « l'homme contre ses dons ». Autrement dit, un musicien pour lequel il n'y a rien d'acquis, pour lequel la remise en question est permanente. Une attitude fondatrice de la démarche artistique. C'est un peu ce que j'essaie de faire : je cherche tout le temps à me tordre le cou à moi-même. Échapper à mes facilités, à ma soi-disant virtuosité de dessinateur, à tout ce qui semble aller de soi. C'est en cela que le jazz est essentiel dans ma formation de dessinateur. Pour son éthique. Miles Davis en particulier, a été une influence majeure. Il s'est constamment réinventé tout en restant lui-même. Et pas seulement sur le plan musical. Il s'est réinventé aussi dans sa manière de se présenter au monde, dans sa façon de s'habiller… Miles est vraiment spécial, parce que sa vie même est une œuvre d'art. J'avais fait une page de bande dessinée là-dessus, sur ses looks successifs, de 1945 à 1991…

À côté de cette nécessité de la remise en question permanente, un autre élément fondateur du jazz a dû vous marquer : l'improvisation…
J'ai parfois l'impression que l'improvisation n'existe pas. Parce que l'on réfléchit avant, tout de même. En tout cas moi, je pars d'une idée. Je préfère parler d'improvisation préméditée, pour la manière de faire avancer le travail. C'est paradoxal, mais c'est exactement cela. Je ne pars jamais dans le vide. Je sais toujours ce que je veux dire. Même si je ne sais pas comment.

Comme le jazzman improvise sur une trame harmonique donnée par la composition de départ… Dans le travail qui s'accomplit, de la part du dessinateur ou du jazzman, il y a une distinction importante, c'est la notion du temps. Le temps du dessinateur n'est pas le même que le temps du musicien. Ce dernier est strictement dans l'instant, sans possibilité de retour en arrière.
Quand je suis plongé dans le travail, le temps ne veut plus dire grand-chose. Je ne vois pas passer les heures. Quand il se lançait dans des improvisations de vingt ou trente minutes, Coltrane ne disait pas autre chose : l'écoulement du temps était suspendu pour lui. Quand je dessine je suis exactement dans cet état. Le temps ne compte pas. Je n'ai pas l'impression d'avoir plus de temps qu'un musicien. Je suis toujours pressé. Ce que les musiciens appellent l'urgence, je le ressens de manière identique.

Votre travail est solitaire. Avez-vous une affection particulière pour les jazzmen qui choisissent de s'exprimer en solo ?
Par goût, j'ai toujours été plutôt attiré par les ensembles. Là où ça échange. J'aime quand les gens se parlent. J'ai davantage de plaisir. Récemment, j'ai eu une longue

période où j'étais fasciné par Walt Dickerson, un vibraphoniste qui a enregistré une série d'albums chez SteepleChase, dans les années 70. Il y a des albums en solo ou en duo. Et ça prend trop de place quand il joue tout seul ! J'ai l'impression qu'il est là, dans la pièce. Une incroyable présence. L'une des choses les plus exigeantes à écouter dans le jazz, pour moi en tout cas, ce sont les dialogues, les duos. Et j'écoute aussi pas mal de pianistes en solo. Pas forcément des stars. Roland Hanna, par exemple. En ce moment, j'ai une passion pour Steve Kuhn. Et j'ai toujours adoré Jaki Byard, sa générosité, sa manière de repousser les limites du cadre. Dans le cas de Bill Evans, par contre, c'est en trio que je le préfère. J'ai aussi une façon de picorer dans mes goûts, l'un m'emmène à l'autre : j'ai trouvé passionnant un disque de l'arrangeur Gary McFarland avec Bill Evans en soliste et je suis ensuite tombé sur son *October Suite* où le piano est tenu par Steve Kuhn : coup de foudre… J'ai été monomaniaque sur quelques musiciens. Il fallait que je plonge, que je creuse… Je m'en suis détaché parce que, au bout du compte, ça revient cher et ça prend de la place !

| *Cinq solos* in *Total Jazz*, 2004 © Seuil |

Vous travaillez beaucoup en noir et blanc, ou en bichromie. Faut-il y voir une trace des images de l'histoire du jazz, qui sont elles aussi en noir et blanc pour l'essentiel ?

La coïncidence n'est probablement pas fortuite, mais j'ai d'autres influences. Chez moi, le goût du noir et blanc vient d'abord de la bande dessinée « classique » en noir et blanc. Pratt, Tardi, Gotlib, et les grands de la bande dessinée américaine… Les bandes dessinées populaires que l'on achetait dans les gares, y compris celles éditées par Disney quand j'étais môme, étaient essentiellement en noir et blanc. Ça met tellement mieux le dessin en valeur… Aujourd'hui, ça semble désuet. Pour moi c'était aussi une contradiction interne : enfant, je détestais regarder des films en noir et blanc ! C'est plus tard, quand j'ai décidé de faire des choix, que je suis allé vers le noir et blanc.

Sur le plan des scénarios, le jazz en général est-il un cadre inspirant, ou prêtez-vous plutôt attention à des personnages spécifiques ?

Les histoires de musiciens, c'est un bon support pour l'imagination. Quand j'ai fait *Total Jazz*, j'ai beaucoup pensé à Crumb également. Il y a aussi beaucoup de sensualité à dessiner des instruments de musique et la manière dont les musiciens les ont entre les mains ou au bout des lèvres. C'est une figure qui est agréable à représenter. Ce qui me plaisait aussi dans cette série de planches, c'était de représenter des Noirs. Car au-delà des tics graphiques et caricaturaux, finalement, la bande dessinée les a rarement représentés comme de vrais personnages. De vrais gens. Des salauds, des gens bien, des moches, des beaux, des gamins, des vieux… Dans la bande dessinée, la figure du Noir s'est souvent limitée aux grosses lèvres. C'est assez lamentable. J'avais envie de mener une représentation qui ne soit pas de l'ordre du symbole, mais « juste », tout simplement.

Lorsque vous réalisez Mitchum *ou* Péplum, *ne vous trouvez-vous pas dans la situation du jazzman qui interprète un standard, en essayant de l'aborder par un angle original ? En se le réappropriant, en délirant avec…*

Absolument. J'adore ça. Je le fais avec les récits aussi. J'aime bien prendre une histoire préexistante et la tordre dans tous les sens. Comme de la pâte à modeler. Ce qui me fascine dans l'approche des standards par les jazzmen, c'est qu'ils ne rejouent jamais le même solo en partant du même prétexte.

| *Le destin de Bubber Miley*, 2004 © Blutch |

Pourtant beaucoup d'auteurs de bande dessinée, à commencer par les géants comme Jacobs ou Hergé, restent dans un cadre bien établi…

Bien sûr. Parce que la bande dessinée a une grammaire super-stricte. On se doit de la respecter si on veut que l'on puisse reconnaître les personnages d'une case à l'autre et d'un album à l'autre. Mais ça contraint à mettre le dessin dans un carcan. Moi, j'ai plutôt envie d'ouvrir les fenêtres et d'aller de tous les côtés. Je n'arriverai jamais à faire de série. Le pire, c'est quand on a du succès : on se sent obligé de refaire la même chose.

| *La répétition* in *Total Jazz*, 2004 © Seuil |

Les notions d'intro et de coda, que pratiquent les musiciens avant d'exposer un thème, de jouer la composition, ont-elles un sens dans votre travail ?
Oui, mais je ne suis pas sûr que pour moi ça vienne du jazz. Il y a aussi cette tradition narrative dans la bande dessinée que j'ai lue. Cela dit, quand j'écoute du jazz, la plupart du temps, c'est comme lire un roman. J'entends des histoires. Duke Ellington, par exemple, est incroyablement narratif, c'est de la littérature. L'un des premiers disques que j'ai achetés était *Olé* de Coltrane. C'est très coloré, ça me racontait une histoire, je pourrais dire que je voyais un film…

Vous est-il déjà arrivé d'utiliser un morceau de jazz comme trame de scénario ou pour structurer une planche ? Autrement dit de faire l'inverse des musiciens qui s'inspirent parfois d'une œuvre picturale ou d'une sculpture…
J'ai un peu fait cela dans *Mitchum*. Il y a des parties pour lesquelles j'ai raisonné à partir de morceaux de jazz avec des ruptures de ton ou de rythme. Un disque comme *Bitches Brew* de Miles Davis, par exemple m'a directement servi pour *Mitchum*.

Vous êtes un amateur de jazz par le disque et la radio. Allez-vous souvent en club ou dans les festivals ?
Déjà, enfant, je préférais rester dans ma chambre plutôt qu'aller jouer dehors, risquer de me prendre un mauvais coup en jouant au foot ou pire que tout, de me salir… J'aime bien l'intimité. Dessiner tout seul. Ou écouter de la musique tout seul. Ça participe à ma solitude et à ma concentration. Et puis j'ai l'impression que le musicien ne s'adresse qu'à moi. Même au-delà de la tombe, pour les disparus… Je vais voir des concerts de temps en temps, mais par inclination naturelle, je ne cours pas après les sorties nocturnes pour écouter de la musique. Je ne sors pas dans le froid, pour mettre un manteau trop lourd, risquer d'attraper un rhume, dépenser des sous, rentrer en Vélib', manquer de me faire écraser par un taxi, pour écouter de la musique. Je reste à la maison ! Aujourd'hui, je ne sais pas comment faire évoluer mon rapport au jazz. Quelquefois j'ai l'impression que c'est un truc de ma jeunesse. En fait, je suis moins rapide qu'avant pour être séduit. C'est peut-être aussi une passion moins exclusive à présent.

Sur le plan graphique, avez-vous pu être marqué par le visuel des pochettes de disques de jazz ?
À mort ! La pochette d'*Olé* de Coltrane, mon vrai premier disque de jazz… Pourtant ce n'est que du lettrage. Mais je l'adore pour l'adéquation des couleurs et de la typographie. Il y a plein de disques que j'ai achetés en étant accroché par la pochette. Les Blue Note avec des filles en couverture, ah la, la… Un disque de Bobby Hutcherson, Jackie McLean, Sonny Clark ou de Lou Donaldson, je ne savais pas ce qu'il y avait dedans, mais je l'achetais pour la fille. Et souvent la découverte du contenu m'enchantait.

C'est pour cela qu'il y a une fille en couverture de Total Jazz *?*
J'ai trouvé ça « jazz », comme attitude… Non, sérieusement, une fois j'avais envie d'être où l'on ne m'attendait pas. Je n'avais pas envie de dessiner un musicien. J'étais dans un restau et je trouvais la serveuse incroyablement « jazz ». Et je me suis inspiré de cette « vraie » fille. Il ne s'agissait pas de représentation littérale, mais de l'esprit du jazz. ■

Propos recueillis par Alex Dutilh

Péplum

ou L'étrange antique

Ambroise Lassalle

Toges, glaives, galères : Péplum *contient tous les éléments classiques d'un récit antique. Mais sa tonalité d'ensemble en fait en tous points un objet étrange, déroutant, hors des genres.*

Lorsque la revue *(A Suivre)* publia en 1996 un premier extrait de *Péplum*, le lecteur habitué au Blutch de la revue *Fluide Glacial* n'a pas dû manquer d'être surpris par la nouveauté du ton et du style. Devant le peu de succès que remporta ce récit auprès de ses lecteurs, la revue choisit d'en « expédier » la publication le plus vite possible, quitte à la tronquer de plusieurs passages, au grand dam de son auteur. Mais heureusement, Blutch obtint rapidement de publier son récit en version intégrale aux éditions Cornélius pour un résultat radicalement différent, et sans doute plus proche de son projet initial.

Il faut d'abord souligner le soin manifeste apporté par l'auteur et l'éditeur à l'objet livre. Il s'agit d'un grand format épais d'environ 120 pages traitées en noir et blanc. L'ensemble est divisé en dix chapitres et un épilogue, et chaque chapitre est introduit par deux pages de « coupure » (une page portant uniquement le numéro du chapitre et la page suivante portant une tête de chapitre entourée d'une grande marge blanche). Ces choix précis de mise en page donnent à l'ensemble de l'ouvrage une majesté, une ampleur, un rythme tout à fait inhabituels et éloquents.

Librement inspiré du Satiricon *de Pétrone*

Blutch aborde ici une période qui lui est a priori peu familière, l'Antiquité romaine. Pourquoi un tel choix ? L'explication figure à l'extrême fin de l'ouvrage : « Péplum *librement inspiré du* Satiricon *de Pétrone* ». Ce choix s'explique par un goût personnel de l'auteur, une véritable fascination à l'égard du récit antique de Pétrone, mais également, ce qu'il ne précise pas, pour son adaptation cinématographique réalisée par Fellini. La formule qu'il emploie correspond précisément à la réalité : il s'agit non pas d'une adaptation, mais bien d'une inspiration ou d'une variation autour du roman antique. L'auteur prolonge son plaisir de lecture en dessinant une sorte de suite au texte de Pétrone.

Le *Satiricon* n'a pas survécu dans son intégralité, de nombreux fragments sont manquants et donnent au texte un caractère lacunaire et décousu. On retrouve

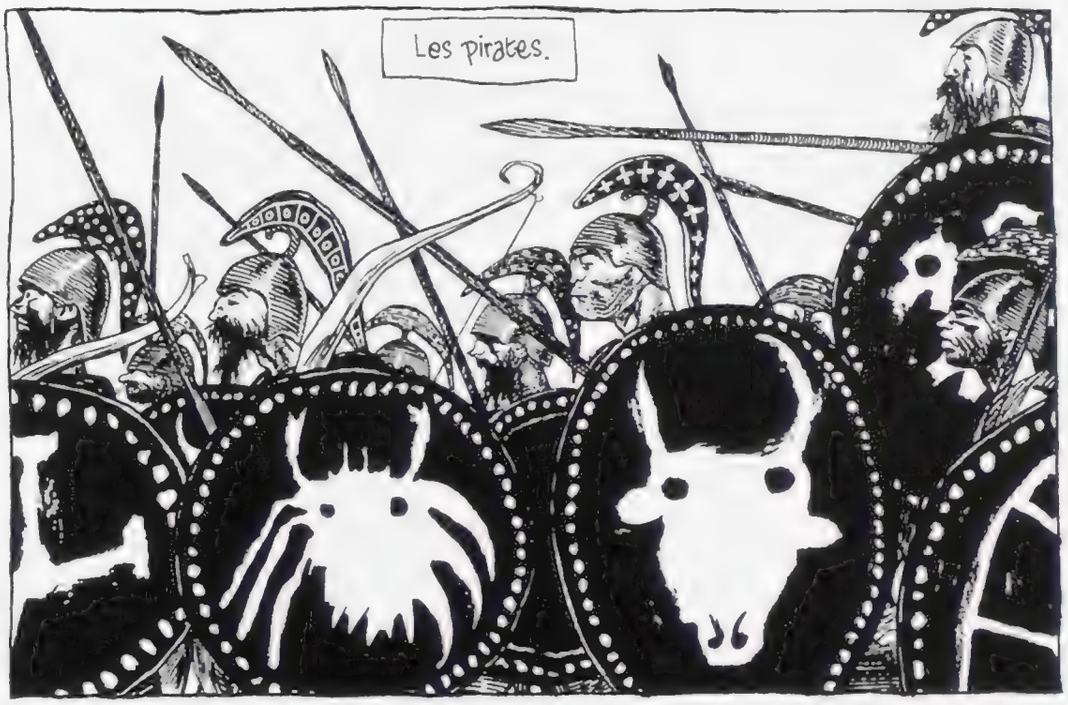
| Extrait de *Péplum*, 1997 © Blutch-Cornélius |

dans *Péplum* tous les ingrédients de l'original : voyage, naufrage, pirates, sorcière et sortilège, usurpation d'identité, etc. L'histoire se décompose en chapitres décrivant des épisodes qui ne se suivent pas toujours directement, sans que l'on sache combien de temps s'est écoulé entre chacun d'eux. L'auteur restitue ainsi habilement le caractère fragmenté du récit original. Son intrigue suit néanmoins un fil rouge, en la personne du héros, ce jeune homme impétueux et impudent qui cherche à retrouver une femme prise dans un bloc de glace, qu'il a découverte au début du récit, puis rapidement perdue.

Emprunts et collages

Grand adepte de l'emprunt, Blutch est ici fidèle à cette pratique, mais ne cherche pas à en faire comme précé-

demment un ressort de l'humour. Il va chercher des éléments très divers tout d'abord pour construire son intrigue : emprunt de l'histoire de la femme prise dans la glace à un ballet qu'a monté Roland Petit dans les années 1950, emprunt du récit de la mort de César du chapitre 2 à la pièce de Shakespeare *Julius Caesar* (les dialogues sont empruntés directement à cette pièce).[1] Cet épisode très connu apporte un ancrage historique rassurant avant le récit déroutant qui va suivre.



| Extraits de *Péplum*, 1997 © Blutch-Cornélius |

Jeu d'échos, emprunts, références également sur le plan visuel. Au détour d'une page ou d'une case, on reconnaîtra des transpositions d'œuvres d'art antiques existantes : la femme congelée est ainsi le mélange d'une statue grecque archaïque du Musée du Louvre, la Dame d'Auxerre, pour la tête, et d'une statue égyptienne pour le corps ; la femme de profil dans la dernière case page 86 est très proche des représentations de danseuses dans la sculpture grecque archaïque ; le jeune garçon compagnon et amant du héros a les traits du Tireur d'épine, fameuse statue antique du Musée du Capitole.[2] Les pirates tels qu'ils apparaissent à la page 31 renvoient aux représentations traditionnelles de soldats sur la céramique grecque d'époque archaïque, vus de profil avec leurs boucliers ronds à *emblema* (motif ornemental) et leurs casques à collerette. Tous ces emprunts directs à l'imagerie antique ne semblent pas avoir été choisis pour leur cohérence historique mais plus pour leur force d'évocation. Ils tissent ainsi une toile de fond sur laquelle vont se dérouler toutes les péripéties du récit.

Corps en mouvements

Un des éléments visuels forts de *Péplum* est sans doute cette insistance sur la représentation du corps humain. On est frappé par les très nombreuses occurrences d'hommes nus ou dénudés, au repos ou en mouvements, qui jalonnent ce récit. Blutch fait preuve d'un talent extraordinaire pour représenter ces anatomies, restituer leur volume et leur texture grâce à un jeu habile de hachures plus ou moins fines, plus ou moins serrées. Le héros traverse les différentes épreuves du récit et exprime ce qu'il ressent autant, voire plus, par son corps que par ses paroles : depuis le moment où, effrayé par son propre geste, il tue violemment celui

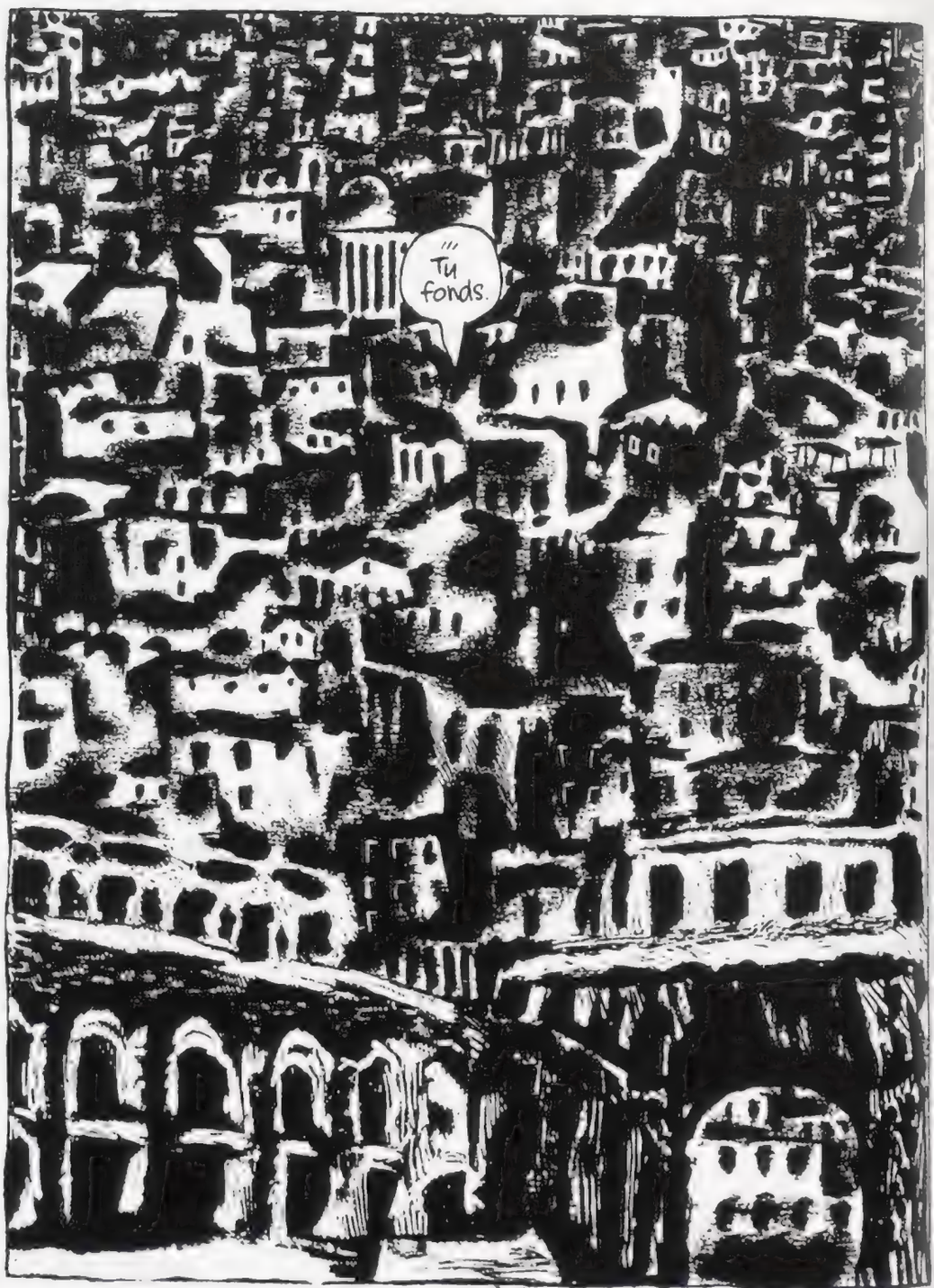
1 | Blutch révèle ses emprunts dans une interview parue dans *Jade* n°15, 1998. Cette interview est consultable en ligne : www.pastis.org/blutch/entretienjade.htm.

2 | Cette référence est confirmée par les croquis préparatoires publiés dans *Notes pour Péplum*, éd. Cornélius, 1998.

dont il usurpera l'identité, jusqu'à la dernière case où, engoncé dans une lourde toge, il apparaît blasé, morne, revenu de tout. Mais tout au long du récit, le héros est en constante agitation, à la recherche de ce qu'il a perdu, en lutte contre l'adversité. Il est souvent représenté en pleine action, comme saisi dans un geste chorégraphique. Ce goût pour la représentation du corps en mouvement est un trait que Blutch a développé dans ses œuvres suivantes, notamment en lien avec la danse (*Mitchum*, *Vitesse moderne*).

Cette omniprésence des corps dans leur nudité peut être comprise également comme un renvoi à l'image traditionnelle du monde antique, un monde fasciné par la figure humaine et sa représentation. Mais les anatomies représentées ici sont loin de la perfection exprimée dans la sculpture gréco-romaine. Elles sont dessinées avec un certain réalisme qui est comme une transcription du réalisme du récit de Pétrone, ou de celui de Fellini.

Mais si les corps sont traités de manière réaliste, on notera une sorte de décalage stylistique dans la manière de dessiner les visages. Ainsi du personnage principal : tout au long du récit il est représenté de la même manière, des traits simples, un visage lisse, de grands yeux avec une pupille toute petite, alors que les hommes qui l'entourent ont des traits nettement plus typés. Avec son physique simple et lisse, le héros en devient plus transparent, le lecteur est plus à même de s'identifier à lui.



| Extrait de *Péplum*, 1997 © Blutch-Cornélius |

Monde antique, monde étrange

L'image du monde antique que l'auteur nous donne est placée sous le signe de l'étrangeté. L'auteur insiste sur les aspects étranges, étrangers de l'Antiquité, plutôt que sur ceux qui nous sont familiers. Blutch dit lui-même que c'est ce qui le fascine dans le roman de Pétrone.[3]

3 | *Op. cit.* interview parue dans *Jade* n°15.

4 | L'image de la ville en pleine page, planche 66, en est représentative.

On a presque l'impression que cette histoire ne se déroule pas dans l'Antiquité mais hors du temps ou dans un temps imaginaire, un peu à la manière du *Polonius* de Tardi auquel *Péplum* est parfois comparé. Dans l'imaginaire collectif, le monde romain est une civilisation de la ville et une civilisation méditerranéenne pleine de lumière, or la ville est ici peu présente visuellement, et lorsqu'elle apparaît c'est à travers une image sombre.[4] Blutch joue ainsi avec les attentes du lecteur : il dépeint des épisodes ou éléments familiers (la mort de César, la scène du mime), mais ils alternent avec des scènes qui, soit pour quelques détails, soit dans leur totalité, paraissent étranges voire déroutantes : le navire marchand dans lequel il voyage (chapitre 3) qui semble démesurément grand ; tout le chapitre 4 où le héros est capturé par des hommes, attaché au sol et « palpé » par des femmes sans mains ; les rires inexpliqués d'un certain nombre de personnages. Les planches de *Peplum* déposées au Musée de la bande dessinée, constituent l'une de ces scènes intrigantes : attaqué par une femme armée d'un trident, le héros met fin au combat de manière sanglante. La scène est mise en page calmement, par une succession de plans presque identiques. Il n'en résulte pas moins un sentiment de violence extrême. Dans la dernière case, le héros debout découvre sans comprendre une foule au loin qui semble l'acclamer. De cette incompréhension naît l'impression d'étrangeté qui plane sur cette scène et sur l'ensemble du récit. Au final, ce sentiment persistant est peut-être ce qui fait toute la force et l'originalité de ce *Péplum* à la beauté singulière et pénétrante. ■

| Extraits de *Péplum*, 1997 © Blutch-Cornélius |

Rêve et obsessions

Ambiguïté narrative et thèmes récurrents dans l'œuvre de Blutch

Frédéric Paques

Blutch est l'un de ces auteurs dont la virtuosité graphique semble être pour beaucoup la fin et la justification de son travail. Cette aisance, tous les critiques la louent. La plupart des dessinateurs de l'après « nouvelle génération » l'admirent et s'en inspirent plus ou moins ouvertement. Cette conclusion d'une critique de l'album Vitesse moderne *glanée au hasard sur un forum l'atteste :* « En résumé, une indéniable réussite graphique mais un récit déroutant qui risque d'en laisser plus d'un frustré. » *Si les histoires en laissent plus d'un dubitatif, le graphisme fait l'unanimité.*

Mais Blutch, c'est avant tout une voix et un univers en évolution, comme en témoigne le tournant scénaristique opéré par l'auteur depuis une bonne décennie. Il explore une veine onirique originale : plus brute que les fantaisies référentielles de *Sunnymoon* ou *Waldo's Bar*, plus absurde et décalée que ses récits de genre réunis dans *Rancho Bravo*, que les très fictionnelles autobiographies *Le petit Christian* ou *Blotch*, ou encore que les saynètes amères de *C'était le bonheur.*

Ce pan du travail de Blutch a ceci de particulier qu'il ne livre pas les clefs de sa compréhension, incitant ainsi le lecteur à échafauder son interprétation personnelle. Cette démarche basée sur l'ambiguïté narrative est assez rare en bande dessinée pour être soulignée. L'auteur s'attèle au fil des albums à une recherche rigoureuse de la narration au plus juste du fantasme, du décalé, de l'équivoque, du rêve en somme. De ces rêves absurdes ou angoissants, cousins de ceux mis en images par Clowes, Lynch, Woodring ou Buñuel.

La veine onirique ou équivoque

Chronologiquement, le premier ouvrage relevant de cette tendance est *Péplum*, pensé comme une suite au *Satiricon* de Pétrone, roman antique fragmenté dont la fin nous est inconnue. Le choix de ce livre, témoin pour Fellini moins de l'Histoire que d'une « *grande galaxie onirique, plongée dans l'obscurité, au milieu de l'étincellement d'éclats flottants qui sont parvenus jusqu'à nous*[1] » n'est pas innocent. Il permet à Blutch de dépeindre une Antiquité sauvage et fantasmatique où rêve et réalité s'entremêlent. Le héros, impuissant aux deux sens du terme, est ballotté entre ses pulsions et le destin. Ce livre est ressenti par l'auteur comme une rupture par rapport à son travail pour *Fluide Glacial.*

La seconde tentative « onirique » prend la forme de la série-laboratoire des *Mitchum* parus chez Cornélius. Si

| Extrait de *Mitchum* #4, 1998 © Blutch & Cornélius |

1 | Giovanni Grazzini, *Fellini par Fellini*, Champ Flammarion, 2007, cité sur Wikipédia http://fr.wikipedia.org/wiki/Satyricon_(film,_1969). La citation dans son ensemble éclaire aussi bien le film fellinien que l'album de Blutch : « *Le livre me fait penser aux colonnes, aux têtes, aux yeux qui manquent, aux nez brisés, à toute la scénographie nécrologique de l'Appia Antica, voire en général aux musées archéologiques. Des fragments épars, des lambeaux qui resurgissaient de ce qui pouvait bien être tenu aussi pour un songe, en grande partie remué et oublié. Non point une époque historique, qu'il est possible de reconstituer philologiquement d'après les documents, qui est attestée de manière positive, mais une grande galaxie onirique, plongée dans l'obscurité, au milieu de l'étincellement d'éclats flottants qui sont parvenus jusqu'à nous. Je crois que j'ai été séduit par la possibilité de reconstruire ce rêve, sa transparence énigmatique, sa clarté indéchiffrable.* »

2 | Jérôme Briot, *Blutch, Symphonie graphique en rut majeur*, dans *Bang*, n°4, 2006, disponible sur le site www.briographe.com /tag/Blutch.

les tout premiers récits (*Mitchum* #1 et #2) restent classiques dans leur forme, l'auteur va ensuite s'éloigner des conventions, allant jusqu'à redessiner sur des planches, « *château de sable dans lequel on donne un coup de pied, après avoir passé des heures à le construire.*[2] » Des récits comme *Le Ballet* (*Mitchum* #4) ou *Départ* (*Mitchum* #5) ressemblent à l'écriture automatique d'un recueil de sensations. *Hoboken* (*Mitchum* #3) est une parfaite mise en images de rêves,

| Extrait de *Mitchum*, 2005 © Blutch & Cornélius |

| Extrait de *Mitchum* #3, 1997 © Blutch & Cornélius |

sous-tendue par des évocations d'un imposant Mitchum. *Je te veux* et l'adaptation du conte de Grimm *La jeune fille, le diable et le moulin*, publiés uniquement dans l'intégrale, éclairent certaines obsessions que l'on retrouvera dans les albums suivants.

Enfin, les deux albums les plus exemplaires du genre sont *Vitesse moderne* et *La volupté*. Ces deux albums reprennent chacun à leur façon, dans une forme peut-être plus aboutie, les mêmes thèmes que ceux développés dans *Mitchum* et *Péplum* (et dont les échos sont perceptibles dans toute l'œuvre de Blutch). *Vitesse moderne*, voyage d'une nuit dans un Paris étrange à la suite de Lola, danseuse, et de sa biographe Renée, procède linéairement. La couverture aux deux femmes endormies suggère nettement l'aspect onirique de l'histoire. *La Volupté* tourne autour du thème, accumulant les symboles et les allusions, multipliant les protagonistes et les angles d'attaque.

Chacun de ces livres ou récits propose une vision d'un monde dont la logique profonde échappe au lecteur, mais donne en filigrane l'impression que cette logique existe bel et bien. Cette cohérence implicite est confortée par la récurrence de motifs à travers les différents albums. La répétition de ces thèmes au fil des albums éclaire l'œuvre d'un jour nouveau. Nous approfondirons ici trois des principales obsessions : l'artiste et son modèle, le fétichisme, et ce que je nommerai l'altérité. On pourrait ajouter d'autres thèmes plus mineurs chez Blutch comme la paternité et le rapport au père, la nostalgie (souvenirs d'enfance, d'acteurs oubliés ou résurgences de bandes dessinées des années 70).

L'artiste et son modèle

Un des leitmotive, peut-être le plus inextricablement lié à tous les albums est donc celui de l'artiste peignant son modèle, obsédé par le corps, sublimant l'acte sexuel par un autre genre de possession, celle, grandiose dans l'acte, mais souvent décevante dans le résultat (*post coitum* …) de l'appropriation par la représentation. « *Je ne peux te toucher, je te peins* » dit le diable (*Mitchum*, adaptation du conte de Grimm). Ce peintre réapparaît plusieurs fois : dans *Le Ballet* et *Départ* (*Mitchum* #4 et #5)[3]. La vision du peintre est celle d'un

3 | *Blotch, L'enfance de l'art* du recueil *Mish Mash*, *Je te veux* et *Naissance d'une Nation* dans *Mitchum* #1 et *Parisse* de *Mitchum* #2 : tous ces récits plus classiques abordent également de manière plus ou moins centrale la question de l'artiste et son modèle et renforcent cette idée d'obsession.

| Extrait de *Mitchum* #4, 1998 © Blutch & Cornélius |

tourmenteur (masqué ou monstrueux) s'appropriant vilement l'image de sa proie.
Ailleurs, les représentations sont moins littérales. On peut déceler dans la « Galatée » gelée de *Péplum* une allégorie de l'œuvre en germe, monopolisant les ressources de l'artiste, dès lors incapable de désirer autre chose tant que l'œuvre n'a pas éclos, que la glace n'a pas fondu. Cette passion dans la création ne mène qu'à une cruelle déception, l'aimée/œuvre d'art n'étant qu'un cadavre, un corps inanimé, donc indigne d'intérêt. Lola, l'héroïne de *Vitesse moderne* n'est pas danseuse – « corps animé » – pour rien. Son chorégraphe semble être l'alter ego du dessinateur, marionnettiste esquissant les gestes amplement terminés par son interprète, dans une séquence cinématique étonnamment longue.
Si le peintre et son modèle sont explicites dans les exemples précités, on les retrouve implicitement dans la manière qu'à Blutch de représenter les corps, au plus près du mouvement réel, moins dans une perfection idéale que dans la vérité d'un type (danseuse solaire, pâle écrivaine…). Un de ces modèles est par exemple Lola (*Vitesse moderne*)/Françoise (*Parisse*)/ une danseuse (*Ballet, Tableau 2*). Plus fondamental, chez Blutch, les personnages féminins semblent *poser*, soit seules (et donc pour le peintre), soit pour leur amant.

Fétichisme

L'artiste représente le corps, mais lui dénie parfois une âme, en ne donnant à ses personnages qu'un regard vide ou en les masquant carrément. C'est le cas des corps nus aux couleurs cadavériques de la couverture de la réédition de *Mitchum*, des personnages cagoulés ou de Rudy, le géant inexpressif au sourire figé, dans *Vitesse moderne*. On peut citer aussi le cas d'une sorte de réminiscence du Black Bart de Lucky Luke (*La Diligence*)[4] dans *Départ*, ou de Séverine dans *La Volupté*. Séverine, dont les traits sont souvent réduits à leur plus simple expression : pas de nez, des yeux en simples cercles. Mais un corps amoureusement sculpté. Ces personnalités niées et ces masques, liés au folklore du sadomasochisme, amènent un autre thème récurrent chez Blutch : celui du fétichisme. Si l'on se base sur une définition restreinte, il s'agit de la recherche de plaisir sexuel par le biais d'objets ou de parties de corps, indépendamment du coït. Les exemples sont extraordinairement nombreux chez l'auteur. En témoigne notamment l'étonnante anecdote narrée par le personnage d'Omar Sharif dans *Vitesse moderne*. Elle concerne une épiphanie survenue dans le métro, lorsqu'il reçut le derrière d'une autre passagère en plein visage. Les prémisses de ce « culte du fondement » apparaissaient déjà dans *Départ*. *Vitesse moderne* regorge également de situations fétichistes dans l'acception plus ou moins sexuelle du terme. Pensons évidemment au père de

4 | La ressemblance n'est pas si évidente, mais ce personnage cagoulé et taciturne dans *Lucky Luke* m'a toujours fasciné et le peintre de Blutch me l'évoque immanquablement.
5 | Dans le sens de « différence », et non de « tolérance ».
6 | Méthode déjà utilisée par Balthus dans *La Rue*, notamment.
7 | Les animaux anthropomorphes, thème archi-représenté en bande dessinée, et déjà traité par Blutch de manière originale dans *Waldo's Bar* et *Sunnymoon*.
8 | William Burroughs.

Lola, connaisseur en la matière, qui pratique le bondage avec son amante. La photo du pubis de Farrah, dans *La Volupté*, devient un objet d'adoration, comme la « belle chatte multicolore » de Christine.
Plus symbolique, l'étrange pratique de lacérer un arbre avec un couteau, puis de s'enduire de la sève ou la gober (*La Volupté, Je te veux*), a des consonances trop évidemment phalliques pour n'accepter que cette explication. Elle semble relever en même temps du rite et du plaisir, et de la fascination pour l'altérité, le rugueux, le gluant contre le lisse de la peau.

Extrait de *Vitesse moderne*, 2002 © Dupuis

Altérité[5]

Par altérité, nous entendons ce qui est perçu comme angoissant car différent de nous, ce à quoi nous ne sommes pas accoutumés. On peut rapprocher cette notion de l'inquiétante étrangeté définie par Freud. Il s'agit du glissement de ce qui est familier, apprivoisé, intime (*heimlich*) vers quelque chose d'inquiétant, étrange, sauvage (*unheimlich*).

Dans *Vitesse moderne*, Blutch approche de ce concept en infligeant de légères déformations à ses personnages (bébé à tête disproportionnée et aux yeux vides, géant sans expression)[6], en représentant les rues de Paris complètement vides et sombres la nuit, ou un groupe de nonnes parfaitement identiques. Dans *La Volupté*, le singe, proche de l'homme et de l'animal représente l'altérité parfaite, silencieuse, mais terriblement présente et angoissante. D'autres hommes-animaux[7] (minotaure de théâtre) et femmes mutilées, devenus monstres, apparaissent dans *Péplum*.
Mais le « fait d'être autre » se définit aussi comme le sentiment d'être étranger à ce qui nous est habituel, comme cette femme sans nom, dans *La Volupté*, fille de Viviane et Roger, dont le mari est une ombre toujours vue de dos, et qui se voit offrir des cailloux plusieurs fois pendant le récit. Ces offrandes minérales symbolisent-elles l'incompréhension, la lassitude, le poids de la vie dont les Autres nous accablent ?

Thèmes et variations

Ayant défini ces quelques thèmes, on peut brièvement évoquer comment Blutch les met en scène. Il est évidemment très tentant de comparer le travail narratif

Extrait de *Mitchum*, 2005 © Blutch & Cornélius

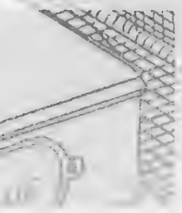
et graphique de Blutch avec le jazz, connaissant l'inclination de l'auteur pour cette musique. Nous n'insistons pas sur ce point, dont il est question dans un autre article de ce dossier. Blutch semble en tout cas délaisser l'intrigue au profit de la mise en scène d'un ressenti. Dans son évocation récurrente de l'artiste, il définit l'acte de dessiner (de retranscrire le réel et la pensée) comme le moment fort de la création, et tente de préserver graphiquement la magie de cet instant. Nous parlions d'écriture automatique pour certains albums, mais plus fréquemment les idées semblent avoir été longuement mûries. Le travail de rêverie se trouve bien en amont. Les situations sont puisées dans un large éventail d'inspirations dont Blutch ne garde que la quintessence la plus susceptible de faire partager au lecteur l'état émotionnel qu'il a lui même éprouvé. Blutch répugne à faire de l'autobiographie, mais c'est bien plus qu'il livre au fil de ses albums. C'est un voyage dans ses fantasmes. Leur présence imprègne chacune de ses pages. « *Nous savons maintenant que rêver est une nécessité biologique. Je pense que c'est ce que font les artistes – ils rêvent pour les autres.*[8] » ■

Francis Masse

Le Miquépithèque [planche 3]

1983 | 29,8 x 22,5 cm | encre de chine | photocopie et collage sur papier | inv. 91.20.3

Ambroise Lassalle

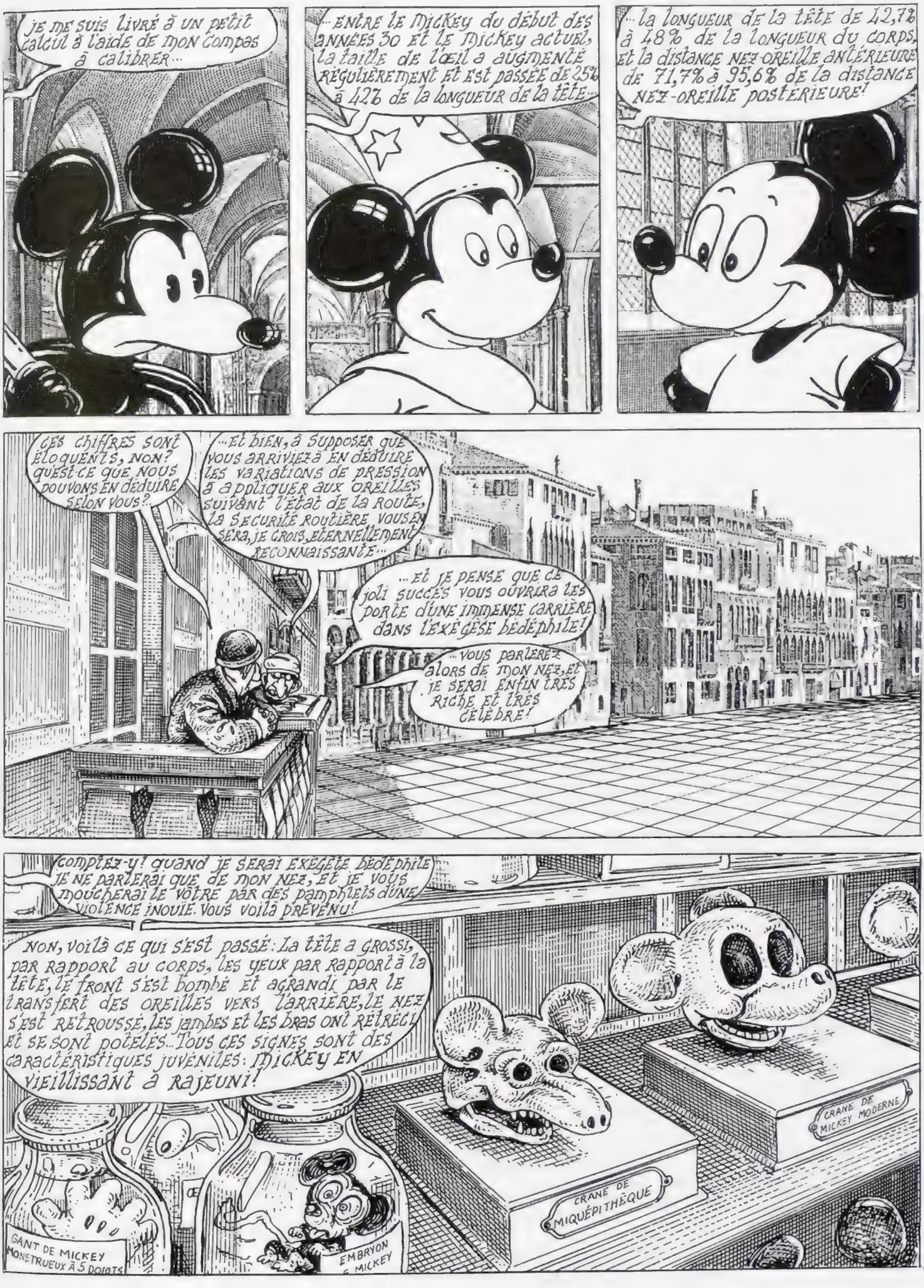


Cette planche extraite du *Miquépithèque*, la seule histoire de Francis Masse présente dans les collections du Musée de la bande dessinée, est initialement parue dans la revue *(À Suivre)* en 1984. *Le Miquépithèque* fait partie de la série d'histoires courtes qui sera reprise plus tard dans l'album *Les Deux du balcon* aux éditions Casterman. Masse y met en scène les deux protagonistes récurrents de ces histoires, qui, comme l'indique le titre, sont assis à un balcon, et dissertent sur des sujets aussi variés que déroutants, mais touchant toujours à la science ou à la métaphysique. Dans cet épisode, comme dans beaucoup d'autres, le ton se veut toujours très sérieux, digne d'une véritable pensée scientifique. Les deux héros qui ne sont pas sans rappeler les personnages de romans français du XVIII[e] siècle (*Jacques le fataliste* et la tradition du dialogue entre le savant et l'ignorant) se prénomment Didebert et d'Alemrot (!). L'un porte un chapeau melon et semble être le plus savant des deux. C'est lui qui mène ici la discussion, et qui cherche à faire parvenir son interlocuteur à la connaissance. L'autre, coiffé d'une casquette, est un personnage plus terre à terre qui fait toujours preuve d'un bon sens commun.

la démonstration porte ici sur l'étude des « mécanismes de l'évolution à partir des vieux Mickeys » en puisant dans les collections du « Muséum d'Histoire naturelle du Mickey ». Le ton est donné : une démonstration scientifique des plus sérieuses sur un sujet qui ne l'est pas.

L'auteur fait ici évoluer sa démonstration en alternant des images de son sujet d'étude (les trois cases du haut et la grande case du bas) avec une image de ses deux protagonistes en pleine discussion (la grande case centrale). L'ensemble de la page a ainsi une composition ternaire : les trois cases du premier strip qui évoque les trois âges traditionnels de la vie (en l'occurrence la vie du Mickey), et la page elle-même composée de trois strips, comme toutes les autres pages de l'histoire. Cette mise en page simple et aérée laisse une grande place au texte qui est le support du raisonnement. Tout en se permettant quelques digressions amenées par le « naïf » des deux, cette démonstration avance de manière inéluctable tout au long de la page, en s'appuyant sur des documents scientifiques (des crânes de Mickey) pour arriver à cette conclusion brillante : « Mickey en vieillissant a rajeuni ».

On retrouve dans cette page ce qui fait l'originalité du dessin de Masse : une ambiance graphique qui rappelle la gravure et les illustrations de livres du XIX[e] siècle. Il recourt à des hachures serrées pour modeler et donner du volume à ses personnages, à l'exception des Mickeys qui sont dessinés à la manière de Disney. Le contraste du style fait ainsi ressortir l'incongruité de ce sujet d'étude. Le décalage est très fort entre les trois cases du haut occupées par les Mickeys très plats, et la case centrale. Pour camper ses paysages urbains, il utilise des photocopies de tableaux ou gravures anciennes : les façades des immeubles de la grande case centrale font penser à certains tableaux de la peinture italienne classique (notamment Canaletto), ou à certains décors de théâtre. Masse construit ainsi une image à la perspective très soignée, soulignée par le quadrillage du sol, mais qui est en même temps décrochée de toute réalité. Ce type d'image, qui est le décor de toutes les histoires des *Deux du balcon*, renforce la dimension absurde de ce récit. Elle est emblématique du jeu de collage et d'assemblage dont Francis Masse fait preuve à partir d'influences nombreuses et parfois inattendues, ainsi que de l'ambiance si particulière de toutes ses créations. ■

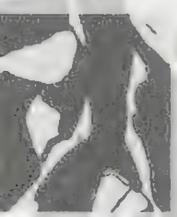

JE ME SUIS LIVRÉ À UN PETIT CALCUL À L'AIDE DE MON COMPAS À CALIBRER...
...ENTRE LE MICKEY DU DÉBUT DES ANNÉES 30 ET LE MICKEY ACTUEL, LA TAILLE DE L'ŒIL A AUGMENTÉ RÉGULIÈREMENT ET EST PASSÉE DE 25% À 42% DE LA LONGUEUR DE LA TÊTE...
...LA LONGUEUR DE LA TÊTE DE 42,7% À 48% DE LA LONGUEUR DU CORPS, ET LA DISTANCE NEZ-OREILLE ANTÉRIEURE DE 71,7% À 95,6% DE LA DISTANCE NEZ-OREILLE POSTÉRIEURE!
CES CHIFFRES SONT ÉLOQUENTS, NON? QU'EST-CE QUE NOUS POUVONS EN DÉDUIRE SELON VOUS?
...ET BIEN, À SUPPOSER QUE VOUS ARRIVIEZ À EN DÉDUIRE LES VARIATIONS DE PRESSION À APPLIQUER AUX OREILLES SUIVANT L'ÉTAT DE LA ROUTE, LA SÉCURITÉ ROUTIÈRE VOUS EN SERA, JE CROIS, ÉTERNELLEMENT RECONNAISSANTE...
...ET JE PENSE QUE CE JOLI SUCCÈS VOUS OUVRIRA LES PORTE D'UNE IMMENSE CARRIÈRE DANS L'EXÉGÈSE BÉDÉPHILE!
...VOUS PARLEREZ ALORS DE MON NEZ, ET JE SERAI ENFIN TRÈS RICHE ET TRÈS CÉLÈBRE!
COMPTEZ-Y! QUAND JE SERAI EXÉGÈTE BÉDÉPHILE JE NE PARLERAI QUE DE MON NEZ, ET JE VOUS MOUCHERAI LE VÔTRE PAR DES PAMPHLETS D'UNE VIOLENCE INOUÏE. VOUS VOILÀ PRÉVENU!
NON, VOILÀ CE QUI S'EST PASSÉ: LA TÊTE A GROSSI, PAR RAPPORT AU CORPS, LES YEUX PAR RAPPORT À LA TÊTE, LE FRONT S'EST BOMBÉ ET AGRANDI PAR LE TRANSFERT DES OREILLES VERS L'ARRIÈRE, LE NEZ S'EST RETROUSSÉ, LES JAMBES ET LES BRAS ONT RÉTRÉCI ET SE SONT POTELÉS... TOUS CES SIGNES SONT DES CARACTÉRISTIQUES JUVÉNILES: MICKEY EN VIEILLISSANT À RAJEUNI!
GANT DE MICKEY MONSTRUEUX À 5 DOIGTS
EMBRYON DE MICKEY
CRÂNE DE MIQUÉPITHÈQUE
CRÂNE DE MICKEY MODERNE

José Muñoz

Alack Sinner : Scintille, scintille... [planche 29]

1976 | 42,8 x l. 32,5 cm | encre de chine et gouache blanche sur papier | inv. 96.4.1

Dominique Hérody



Une contre-plongée offre le point de vue d'une personne assise dans un wagon du métro de New York, en face d'un homme au premier plan qui « cale » la vignette sur la droite, qui la sépare nettement du plan suivant – où une porte s'ouvre. Cet homme est cadré de telle sorte que ses yeux sont hors-champ (et cet homme anonyme est le portrait du père de Muñoz). Les lignes de perspective du wagon en contre-plongée nous conduisent à Alack Sinner, debout, s'accrochant de la main à un anneau (il gardera les mains dans les poches tout le reste du temps de la page) parmi cinq voyageurs désolés perdus dans leurs pensées, avec un angle de 90 degrés qui les isole les uns des autres. En allant retrouver Sophie chez elle, on peut supposer qu'il pense à son enquête en passe d'être conclue.

Alack connaît Sophie depuis peu mais l'appelle désormais par son prénom, et réciproquement. Lors de leur première rencontre, elle était nue sous un manteau, pour l'éprouver. C'est elle qui avait fait le déplacement jusqu'au bureau du détective, pour l'engager. Maintenant, à la pénultième page, nous ne sommes plus dans la provocation (parodie de la femme fatale dans les films noirs). Elle est torse nu, et elle va se rhabiller (se couvrir) à partir de la troisième vignette. Son frère cadet Vlady est en arrière-plan, dans la chambre. L'enquête le concerne aussi. Alack ferme la case à droite, en amorce, de profil (un rien perdu), à la manière de Pratt. Le point de vue est celui de quelqu'un debout à côté de son personnage principal alors que celui de la case trois est le plus improbable de tous ; il pourrait être celui de l'espion, de l'auteur omniscient et non plus de l'auteur attaché aux basques de son héros pour témoigner. La « production » a déplafonné la chambre pour en donner un panorama objectif, une description brève mais complète (là où un romancier balzacien aurait dû y consacrer plusieurs pages). Nouvel élément autobiographique, comme Muñoz en a parsemé toute son œuvre, cette pièce est le souvenir de celle où logeait le dessinateur à Londres peu d'années auparavant avec, sans doute, ces mêmes affiches au mur dont la plus identifiable est celle de Soutine. Le bazar relatif et pacifique et ces inscriptions font écho à ceux du métro sur la vignette au-dessus, plus agressifs, voire vindicatifs. Le trio forme là un triangle. Ils sont occupés par la même affaire, à égalité. Ce plan d'ensemble les défend tous au lieu de les opposer.

La quatrième vignette est dominée par le texte dit par Alack. On le lit sans perdre de vue Sophie, au premier plan, tournant le dos à Alack pour se rhabiller, mais le regardant par-dessus son épaule, ou plutôt acceptant ce qu'elle entend – s'en délivrant – en lui « tendant l'oreille ». Il est question de la résolution de l'affaire. Alack, en évoquant le frère de Sophie, l'aîné Issur, touche juste. Sophie va avouer. Touchée, elle s'agenouille, comme un boxeur groggy (son frère est boxeur). Les plis de sa vareuse pleurent plus encore qu'elle-même. Silence. Alack respecte l'émotion de Sophie et s'efface dans l'ombre. La contre-plongée s'accentue encore (point de vue dominant de la planche, effet appuyé par le caractère extraordinairement contradictoire de la plongée de la case trois). Le dessinateur reste au niveau de ses protagonistes, profondément empathique.

On peut supposer qu'entre la cinquième et sixième vignette Alack a offert du feu à Sophie – qui avoue alors sa pyromanie. Les larmes et les volutes de fumée, après les plis du vêtement, soulignent ici, en gros plan, le désarroi de Sophie. Alack reste discret, gêné d'être dans le cadre ; l'homme aurait voulu s'éclipser (du plan), le détective y reste à l'écoute des aveux. Bien que Sophie le qualifie, sans le penser, de maudit flic à la page suivante, Alack classera l'affaire. ■

BEAT ME
KILL COPS

ERANO LE 11 QUANDO ARRIVAI A CASA DEI MILASEWICZ.
SOPHIE...
A...ALACK, ENTRA... ENTRA PER FAVORE.

QUESTO E' VLADY, MIO FRATELLO MINORE.
SALVE, VL!
SALVE...STAVO USCENDO...

VOGLIO ESSERE BREVE, SOPHIE. HO PENSATO AI TUOI DISCORSI SULLA DISTRUZIONE E L'APOCALISSE... NON POSSO FAR A MENO DI VEDURNE CHE TU NON SOLO ERI AL CORRENTE DELL'ATTIVITA' DI TUO FRATELLO, MA ERI ANCHE PIU' CHE D'ACCORDO...

ISSUR NON LO FACEVA PER MALEDETTO DENARO. COME PUGILE GUADAGNAVA SUPER-SUFFICIENTEMENTE PER I TRE DANNATI FRATELLI... IN VERITA' NON LO FACEVA NEMMENO LUI... MA IO STESSA, CON L'AIUTO DI VLADY...

9

Florence Cestac

Harry Mickson, les vieux copains pleins de pépins [planche 11]

1988 | 41,1 x l. 32,5 cm | encre de chine, gouache blanche et collage sur papier | inv. 92.15.1

Jean-Pierre Mercier

Harry Mickson fut le premier personnage de Florence Cestac, variation iconoclaste sur la figure du « miquet », privée des signes extérieurs de l'animalité (plus d'oreilles noires, plus de truffe, plus de queue) mais dotée du symbole ultime de la franchouillardise : le béret. Ce mutant génético-graphique vécut d'abord sur les pages de l'éphéméride de la librairie Futuropolis, puis sur celles des catalogues et sur les cartes de visite de la maison d'édition, avant d'accéder aux honneurs de la publication[1]. C'est sur lui que Florence Cestac fera ses premières gammes. D'abord image-logo, il accède ensuite à la forme brève : une demi-page, une page, puis une demi-douzaine. Son envol est progressif, l'auteur Cestac avançant pas-à-pas vers le métier d'auteur de bande dessinée, Harry Mickson lui ouvrant le chemin, en quelque sorte.

La planche qui nous occupe est extraite de la seule véritable « histoire classique » de Mickson, dans le sens où c'est la seule qui s'étende sur 44 pages racontées d'une traite. L'album est cartonné et les pages en couleur - des aquarelles probablement posées sur un support séparé puisque la planche dont nous disposons est en noir et blanc. Cette première « vraie » histoire sera également la dernière[2], Florence Cestac quittant Futuropolis quelques mois après la parution de l'album pour se lancer, chez Dargaud dans l'autobiographie satirique qui lui apportera gloire et reconnaissance.

La couverture et le titre de l'album annoncent une histoire d'humour quotidien qu'on trouve dans le corps du récit, mais pas seulement puisque *Les vieux copains…* fraient également du côté du genre policier (on cherche un disparu) et même du fantastique sur la fin (il y a des savants fous et des plans démoniaques). Après tout, Harry ne s'appelle pas Dickson… – pardon Mickson ! – pour rien.

La planche 11 constitue la charnière du récit. Les dix pages précédentes ont consisté dans les retrouvailles entre Harry et Jean G. (qu'on aperçoit dans les cases 1, 7 et 9). Situation typiquement cestaquienne, ils ont évoqué le bon vieux temps des années lycéennes à la terrasse d'un café, passant en revue comme dans un prélude leurs anciens camarades devenus dans la suite du récit charcutier, chanteuse de variétés, faiseur d'embrouilles …

La planche 11 reprend la grille de découpage de l'ensemble de l'album, un gaufrier de trois fois trois cases, et montre le héros enfermé dans une cabine téléphonique, négociant un rendez-vous avec le premier des contacts qu'il ambitionne de retrouver. Le texte, abondant, est plein de la verve langagière qui est une autre des marques de Florence Cestac, sans doute le seul auteur de bande dessinée francophone chez qui les personnages qui quittent un lieu se « font la cerise » et qui doivent « s'affoler le minou » quand il s'agit de se dépêcher.

Si l'on excepte la première et la dernière case, la page se déroule en quasi plan fixe, et Cestac joue avec brio du contraste entre l'immobilité du décor (les parois de la cabine) et la gesticulation incessante d'Harry Mickson, qu'on pourrait croire en latex, comme le fut jadis Gaston Lagaffe. Enfermé dans sa boîte, il remue, se tortille, prend la pause. On peut deviner les variations de la conversation en scrutant ses mimiques particulièrement expressives.

Ayant obtenu gain de cause, il sort de la cabine en ayant changé de statut. Avant cet enfermement quasi initiatique, il n'était qu'un badaud sans destin. Désormais, il est un héros qu'à son insu l'aventure appelle. On ne peut alors s'empêcher de penser à Clark Kent, qui autrefois ressortait des cabines téléphoniques transformé en Superman.

Et l'on se prend à rêver au destin manqué d'Harry Mickson, super-héros français. ■

1 | *Mickson alphabet*, Futuropolis, 1979, *Mickson #1*, Futuropolis, 1980, *Harry Mickson nettoie ses pinceaux*, Futuropolis, 1982, *Mickson et les Gaspards*, Futuropolis 1985, *Les vieux copains pleins de pépins*, Futuropolis, 1988.

2 | Si l'on excepte bien sûr *La véritable histoire de Futuropolis* paru en 2007 chez Dargaud où Mickson joue, en compagnie de Florence Cestac elle-même, le rôle du narrateur.

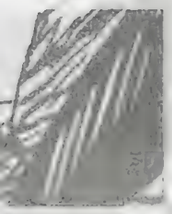
C'EST EXACT, MONSIEUR HARRISON FAULKNER EST LE PRODUCTEUR DES "DOUDOUNES" ET JE SUIS SA SECRÉTAIRE. PUIS-JE VOUS RENSEIGNER ?
JE VOUDRAIS CONTACTER MAM'ZELLE BABETTE, SIOUPLAÎT ?
QUI ÇA ?
ELISABETH MARCHALON
CONNAIS PAS
MAIS ENFIN ! LES "DOUDOUNES" Y Z'ONT BIEN UNE RAVISSANTE CHANTEUSE ♡♡... BRUNE AUX YEUX VERTS QUI S'APPELLE BABETTE ? NON ?
AH ! VOUS VOULEZ PARLER DE " BABY LABILOU ! "
EUH ! BLI BLOU BLOULEZ !
VOUS SAVEZ, ELLE EST TRÈS PRISE ACTUELLEMENT, MAIS JE PENSE QUE VOUS POURRIEZ LA VOIR QUELQUES INSTANTS CE SOIR À 19 HEURES AU STUDIO ELVIS.
MAIS CE SERAIT PARFAIT DITES-MOI !
VOUS LUI DITES QUE C'EST JEAN G. LAPLUME ET HARRY QUI VIENNENT LUI DIRE UN P'TIT BONJOUR
MESSIEURS QUI, DITES-VOUS ?
LAPLUME ET MICKSON
EXCUSEZ-MOI, JE N'AI PAS TRÈS BIEN COMPRIS, VOUS POURRIEZ RÉPÉTER S'IL VOUS PLAÎT !
MONSIEUR JEAN GÉRARD DE LA TRÈS GRANDE PLUME ET MONSIEUR JOHN ARTHUR JEFERSON HARRY MI. QUE. SON, DE LA GRANDE FAMILLE DES " MI. QUE. SON "
TRÈS BIEN MONSIEUR C'EST NOTÉ !
ÇA BAIGNE ! ON A RENDEZ-VOUS CE SOIR À 19 HEURES ET JE PENSE QUE L'ON VA ÊTRE REÇUS COMME DES PRINCES
11

Blutch

Péplum [planche 105]

1996 | 34 x 25,5 cm | encre de Chine sur papier | inv. FNAC 2000-278

Gilles Ciment

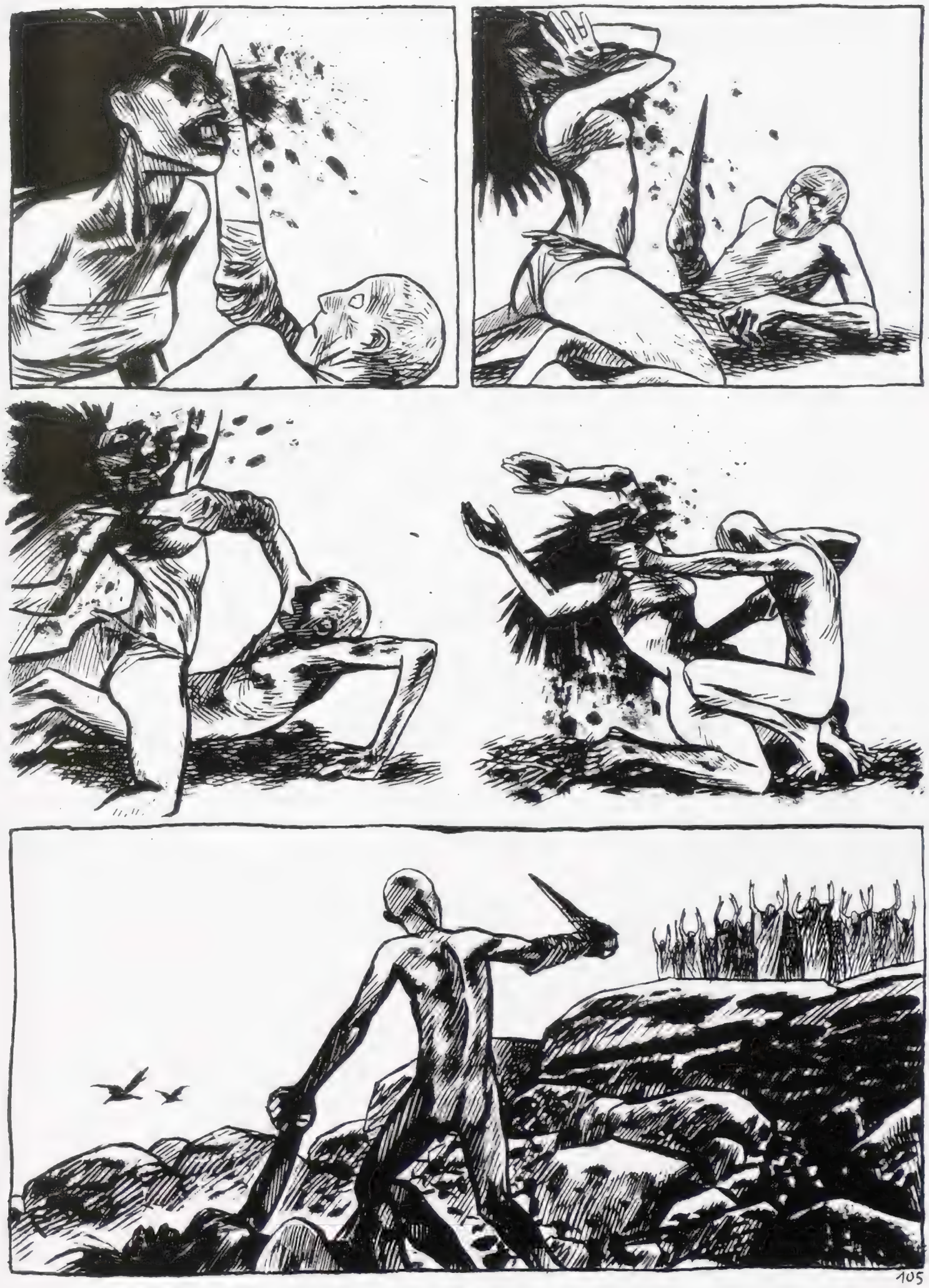


Dans la carrière de Blutch, *Péplum* marque une rupture : après des débuts placés sous le signe d'un humour acide et tendre (*Waldo's Bar, Mademoiselle Sunnymoon*), l'auteur éprouve l'envie « *de* [s]*'affranchir de plusieurs années à* Fluide Glacial *et de* [se] *débarrasser de tout ce bagage référentiel humoristique et anecdotique pour faire quelque chose de plus simple, plus direct, axé sur le corps, le sentiment et l'action.*[1] » Il commence donc à publier dans les pages d'*(À Suivre)* une libre interprétation de Pétrone, en forme de suite aux péripéties vécues par Encolpe dans le *Satiricon*, récit justement inachevé. En intitulant son ouvrage *Péplum*, Blutch affirme son appartenance à un genre qu'il soumet pourtant aux torsions que lui avaient imprimées avant lui Fellini ou Pasolini, en choisissant de dépeindre la décadence d'un Empire romain hédoniste et corrompu, baroque et déclinant, débauché et violent.

Ce feuilleton sans cap identifié entreprend de narrer les tribulations d'un jeune esclave usurpant l'identité de Publius Cimber (chevalier romain de haute lignée, de naissance libre et lettré), tombant amoureux d'une femme dont le cadavre est depuis la nuit des temps prisonnier d'un bloc de glace, et rencontrant successivement des pirates, des femmes sans mains, un éphèbe, des comédiens… La planche reproduite ici (deuxième d'une suite de trois planches détenues par le Musée de la bande dessinée) est particulièrement représentative de l'art de Blutch, de la facture de *Péplum* en particulier, et du tournant marqué par cet *opus* dans la trajectoire artistique de l'auteur. Le héros, démasqué par le frère de Publius Cimber, a été rasé et dénudé avant un châtiment dont le sauve un naufrage opportun. Échoué sur un rivage, il est sauvagement attaqué par une furie dont on ne sait si elle veut le tuer ou le violer. S'emparant du glaive de son assaillante tandis qu'elle le chevauche, il l'éborgne, l'égorge et l'éventre avant d'être acclamé par un public jusque-là invisible, qui le célébrera tel un gladiateur victorieux.

À sa huitième page, cette séquence entièrement muette consacrée à un combat mêlant violence sanguinaire et érotisme équivoque atteint un redoutable paroxysme, où Eros rencontre Thanatos en une chorégraphie transcendée par le pinceau expressionniste de Blutch. Dans la dernière case, le héros – dont la vulnérabilité était suggérée par la nudité et par la chevelure dont il a été dépossédé – triomphe finalement à l'aide d'une arme qui semble désormais prolonger organiquement son bras, tandis que son autre main est étreinte par sa victime agonisante. Comme si les deux solistes dénudés de cette danse macabre ne devaient aboutir qu'à un seul corps, se soudant l'un à l'autre et absorbant même l'unique accessoire (proscrit par la scénographie classique), devant un corps de ballet qui lève les bras avec un bel ensemble. De cette page muette ne sont absents ni la musique ni le dessin, si chers à Blutch. La première à travers ce que je viens de nommer « corps de ballet » pour les besoins de la métaphore, mais qui s'apparente bien évidemment au chœur antique ou au chœur d'opéra. Le second est bien entendu omniprésent par l'intensité, l'énergie et l'expressivité du trait, mais il s'affirme aussi dans sa matérialité lorsque le sang qui jaillit des plaies est clairement représenté sous forme de taches d'encre. On ne peut s'empêcher alors de voir dans ce poignard soudé au bras du héros une métaphore du pinceau du dessinateur, véritable prolongement de son corps lorsqu'il dessine, comme on a pu le constater lors de ses performances scéniques. Des déplacements chorégraphiques des corps nus de l'Antiquité à la représentation de la danse elle-même, il n'y avait qu'un pas que Blutch – déjà familier de la musique – franchira bien vite. ■

1 | Entretien accordé à Philippe Dumez et paru dans *Jade* n° 15 lors de la sortie de *Péplum*, en 1998.


105

| Pages rédigées par Catherine Ferreyrolle, Catherine Ternaux, Ambroise Lassalle, Jean-Philippe Martin, Pili Muñoz. |

Université de la bande dessinée, Acte II

En Juillet 2006, le CNBDI organisait sa toute première Université de la bande dessinée. Durant quatre journées, spécialistes et auteurs s'étaient livrés à une série d'échanges destinés à ouvrir des pistes de réflexions critiques et à dresser un état de l'art et de la créativité de la bande dessinée devant un public d'universitaires, de bibliothécaires et d'étudiants. Les réflexions, les communications et les confrontations qui avaient tourné autour de la question du « Statut culturel de la bande dessinée » ont pour l'essentiel été rassemblés dans le premier hors-série de *Neuvième Art* (*La Bande dessinée, bien ou mal culturel ? « Actes de l'université d'été »*, CNBDI - juillet 2007). Cette publication coïncidait avec l'ouverture de la seconde édition de l'Université d'été (du 9 au 12 juillet 2007), désormais établie comme l'un des temps forts de la programmation culturelle du CNBDI, en partenariat avec la Maison des Auteurs et l'École européenne supérieure de l'image d'Angoulême. Prolongeant le premier thème et en corollaire de nombreux débats récents témoignant de la vitalité artistique et économique de la bande dessinée, « Quoi de neuf dans la bande dessinée ? » qui était la question posée cette année, invitait à se pencher sur la « situation de la création contemporaine » en France et dans le monde. Un panorama de la création au cours des vingt dernières années, rappelant le rôle fondamental joué par « l'édition indépendante » dans le bouleversement des standards et l'émergence de nouvelles manières de concevoir la bande dessinée, dressé par Benoît Mouchart, amorçait une suite de communications et de tables-rondes où plus de quarante intervenants – dont Yvan Alagbé, David B., Laurent Bourlaud, Xavier Lowenthal, Philippe Dupuy, Christian Rosset, Sébastien Gnaedig, Benoît Jacques ou Lewis Trondheim – aborderont l'actualité des collectifs d'auteurs considérés comme le fer de lance du renouvellement, les nouveaux sujets et nouvelles esthétiques de la bande dessinée (de l'autobiographie au blog), le rôle de l'éditeur comme passeur de la création, celui des libraires ou celui des pouvoirs publics, Anne Miller, secrétaire générale du Centre national du livre évoquant les dispositifs d'aides mis en place par l'État. La dernière journée de cette université était placée sous le signe des relations entre la bande dessinée et l'art contemporain. Comme pour la première édition, cette session s'achevait par la présentation de deux synthèses. La première, orale, assurée par Pascal Ory, la seconde, dessinée, confiée à Jean-Yves Duhoo, l'un et l'autre s'acquittant avec brio de cet exercice périlleux. Les actes de la deuxième université d'été de la bande dessinée, paraîtront au cours du premier semestre 2008. ■

Fous de BD !

C'est sous ce titre que le CNBDI a choisi de présenter de mai à novembre 2007 sa grande exposition patrimoniale, concoctée avec l'association des Amis du Musée de la bande dessinée. Cette association qui contribue depuis des années à l'enrichissement des collections du CNBDI, compte dans ses rangs les plus importants collectionneurs privés de bande dessinée de France, de Belgique et de Suisse. Rassemblées avec ferveur, ces collections particulières constituent un ensemble d'une ampleur considérable pour leur valeur patrimoniale, leur richesse esthétique ou leur singularité. En guise d'hommage à leur rendre, le CNBDI a proposé aux AMBD de consacrer une exposition inédite à ces collections remarquables. Tenant à la fois de la collection de collections et du cabinet de curiosités, la présentation ludique et pédagogique a mis en lumière une sélection significative de planches originales, d'imprimés rares, d'éditions introuvables et de pro-

Jean-Yves Duhoo, dessin pour la 2e Université d'été de la bande dessinée, juillet 2007 © Jean-Yves Duhoo

Affiche de l'exposition *Fous de BD !*
Illustration © Frank Margerin

duits dérivés improbables (plaques émaillées, timbres, porte-clés, œufs peints et même une JUVA 4 !), démontrant que tout peut se collectionner dans la bande dessinée.

Fous de BD ! succédait à deux expositions monographiques présentées durant le premier semestre de l'année. La première, coproduite avec le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, était consacrée, et ce pour la première fois en Europe, à *Jim Woodring* et permettait de découvrir l'univers déroutant de l'un des plus étonnants dessinateurs américains contemporains dont l'œuvre reste méconnue sur notre continent. La seconde exposition était dédiée à un autre américain, *Richard McGuire*, collaborateur du prestigieux *New Yorker* et l'un des rares auteurs capable d'approcher tout aussi brillamment l'illustration, la bande dessinée et le dessin animé. C'est l'École Européenne Supérieure de l'Image qui, lui a ayant décerné son prix 2006, organisait l'exposition dont le commissariat avait été confié à Thierry Smolderen. ■

Hors les murs

Angoulême à Asnières

Chaque année, en mars, la ville d'Asnières organise un salon du livre dont le thème pour l'édition 2007 était la bande dessinée. Placée sous le patronage de Jean Giraud/Moebius, cette opération fut l'occasion pour les acteurs permanents de la bande dessinée à Angoulême de déployer leur savoir-faire. Le CNBDI a présenté l'exposition *Trésors du musée de la bande dessinée* relatant l'histoire de la bande dessinée à travers 35 fac-similés des plus belles planches originales de la collection, tandis que la Maison des Auteurs exposait les travaux d'Olivier Bramanti, Jean-Pierre Mourey, Aude Samama, etc., Marine Blandin et Othmane Bénabar, étudiants de L'École européenne supérieure de l'image ont réalisé un reportage dessiné de la manifestation, privilégiant les relations du public et des auteurs (discussions, dédicaces, visites d'exposition).

Héros et merveilles du Moyen Âge à l'Abbaye de Fontevraud

Cette exposition, organisée à l'Abbaye de Fontevraud (juin à septembre 2007) et inspirée du livre éponyme de Jacques Le Goff s'intéressait aux prolongements modernes des figures médiévales légendaires et fabuleuses (Merlin l'enchanteur, Le Cid, la Licorne…). La bande dessinée contribuant à la survie de ce légendaire dans la culture occidentale, les organisateurs de l'exposition lui avaient ménagé une place de choix à laquelle le CNBDI a contribué par le prêt de planches originales dont *Les Tours de Bois Maury* tome 5, *Alda* d'Hermann, *Maître Guillaume* de François Bourgeon ou *Le Roman de Renart* de Max Cabanes et Jean-Claude Forest.

De Superman au Chat du Rabbin

Les artistes et auteurs juifs ont incontestablement joué un rôle important dans la bande dessinée américaine et européenne. C'est ce que proposait de démontrer *De Superman au Chat du Rabbin*, l'exposition organisée par le Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, qui, en partant de New York au début du XX[e] siècle et en passant par des figures marquantes comme les super-héros et par certains auteurs majeurs tel Will Eisner, s'arrêtait sur l'œuvre de contemporains (Joann Sfar en France ou Ben Katchor aux États-Unis). Associé à la réflexion sur le contenu de cette exposition, le CNBDI y a aussi participé en prêtant une planche du *Showdown with the Octopus*, l'une des plus célèbres aventures du Spirit de Will Eisner, un dessin d'Art Spiegelman, et de très nombreux exemplaires de revues (*Mad*, *Raw* et *Pilote*).

Les trames sombres de Masse

Le CNBDI a contribué par le prêt d'une histoire complète, *Le Miquépithèque*, à l'exposition *Les Trames sombres de Masse*, que le Musée d'art moderne et contemporain de l'Abbaye Sainte-Croix des Sables d'Olonne consacrait du 24 mars au 17 juin 2007à l'auteur Francis Masse, qui a déserté la bande dessinée depuis vingt ans. (Voir notre dossier Masse dans le présent numéro).

L'œuvre méconnu de Joseph-Porphyre et Émile Pinchon

Organisée par le Musée du Noyonnais (sis à Noyon dans l'Oise), de septembre 2007 à janvier 2008, cette exposition

Acquisitions

proposait de redécouvrir l'œuvre des deux frères Pinchon, l'auteur de Bécassine et de nombreuses autres histoires en images mais également de décors du théâtre national de l'Opéra, et Émile, sculpteur qui réalisa entre autres de nombreux monuments en hommage aux morts de la Grande Guerre. Le CNBDI a concouru à cette exposition par le prêt d'onze dessins originaux de Joseph-Porphyre (dont des pages des aventures de *Domino* et de *Grassouillet*, mais également des dessins de presse et des illustrations de livres d'histoire), et de quatre livres anciens (dont *La Famille Amulette* et des livres d'histoire illustrés). ■

Musée

Engagé ces dernières années dans la préparation de sa nouvelle configuration, le Musée de la bande dessinée a poursuivi son programme d'acquisitions en direction des classiques de la bande dessinée française et des auteurs contemporains. Dans le premier domaine, on relève une belle planche d'Uderzo, pour Belloy, série scénarisée par Charlier, créée à la fin des années 1940 dans le magazine *O.K.* Tout ce qui fait le talent du père d'Astérix est dans cette planche : les représentations expressives de certains visages et, dans les deux premiers strips, une représentation des personnages en ombres chinoises, pour évoquer l'obscurité, astuce graphique que l'on retrouvera souvent dans ses créations ultérieures. Cette planche comporte en outre sa mise en couleur au verso réalisée à l'aquarelle.

Jean-Louis Mourier et Scotch Arleston, *Trolls de Troy* tome 8, *Rock'nTroll Attitude*, planche 18, 2005 © Soleil

Jack Davis, *Marked Man*, planches numérotées 26 à 32, parues dans *Incredible Science Fiction* n°12, 1955 © E.C. Comics

Autre belle acquisition dans ce registre, le projet de couverture du 6e tome du Génie des Alpages, *Hi-Yo c'est l'écho*. Réalisé par F'Murr en 1981, ce dessin de petite taille à la gouache permet d'apprécier la sûreté avec laquelle cet auteur conçoit et réa- lise ses couvertures d'album, utilisant immédiatement les couleurs définitives, comme pour en tirer une impression d'ensemble.

Du côté des contemporains s'adonnant à l'autobiographie, citons les cinq planches extraites de *Sainte Famille*, de Xavier Mussat, cinq planches de Matthieu Blanchin pour *Le Val des Ânes*, et l'intégralité du chapitre 5 du *Journal III* de Fabrice Neaud. Chacun de ces auteurs, publiés par l'éditeur angoumoisin ego comme x, traite à sa manière le thème de l'autobiographie, avec des approches graphiques très différentes, constituant un bon panorama de ce type de création dans la bande dessinée d'aujourd'hui. Ces acquisitions sont complétées par deux planches d'Olivier Bramanti, extraites du *Pont de l'Ange* et du *Chemin des merles*, témoignant de l'approche très personnelle de ce jeune auteur, privilégiant les effets de matière et se libérant progressivement des contraintes du découpage traditionnel de la bande dessinée.

Pour le domaine étranger, mais néanmoins francophone, le Musée a fait l'acquisition cette année d'une histoire en deux planches de l'artiste québécoise Julie Doucet, intitulée *English Lesson*. Publiée dans le recueil *Ciboire de Criss*

Rolf Kauka, *Fix und Foxi beim geldverdienen* (« *Fix et Foxi gagnent de l'argent* »), n°74/13 à 74/21, 1956 © Rolf Kauka

(L'Association, 1990), cette histoire en noir et blanc raconte comment l'auteur s'y prend pour apprendre l'anglais, s'aidant d'un certain nombre de verres de bières. Toujours dans le domaine étranger, le Musée a acquis un lot conséquent de planches d'auteurs américains de styles et d'époques très variés : une planche de Keno Don Rosa, digne successeur de Carl Barks, extraite d'une aventure de Picsou (*Uncle Scrooge and the Crown of the Crusader Kings*). Une planche du *B.C.* de Johnny Hart et deux strips de *King Aroo* de Jack Kent, étoffent la collection d'auteurs de « strips intellectuels » des années 1950, usant d'un dessin simple et dépouillé au service d'un humour nonsense. Toujours dans les années 1950 aux Etats-Unis, nous avons acquis une série de planches d'auteurs illustres ayant œuvré pour la célèbre maison d'édition E.C. Comics : une page de Joe Orlando, extraite de l'histoire d'épouvante *Till Death Do We Part*, parue dans *The Haunt of Fear* n°12, page solidement construite où le jeu d'ombres et de lumières vient renforcer l'atmosphère oppressante de la scène ; une histoire complète de science-fiction par Jack Davis, intitulée *Marked Man*. On y reconnaît le trait sûr et incisif de cet auteur qui fut un des piliers de la maison E.C. Comics. Et enfin une page de Wallace Wood, extraite de *Blobs!*, fable futuriste écrite par Harvey Kurtzman sur la fragilité du progrès, parue dans le premier numéro de la revue *Mad*. Cette planche vient rejoindre une autre page de cette même histoire que le musée a acquise en 2006. Pour terminer avec le domaine américain, signalons l'acquisition d'un des nombreux dessins que Winsor McCay a réalisés pour le dessin animé *Gertie the Dinosaur*, diffusé dans les cinémas dès 1911.

Les dons des Amis du Musée ont été encore une fois nombreux et de qualité : une planche de William Vance extraite du deuxième tome de la série *XIII*, où apparaissent quelques images de l'asile pénitentiaire de Plain Rock où le héros est prisonnier ; deux planches extraites de l'univers Lanfeust créé par Arleston : une de *Lanfeust de Troy*, tome 3 *Castel Or Azur* dessiné par Tarquin, et une de *Trolls de Troy* tome 8, *Rock 'n' Troll Attitude*, dessinée par Mourier. On compte également une magnifique planche d'Hermann en couleur directe extraite de *Zhong Guo*, où l'auteur fait preuve de tout son talent dans la maîtrise de l'aquarelle. Signalons les dons de plusieurs scénarios d'auteurs contemporains (Giroud, pour *Le Serpent sous la glace*, Cauvin pour *Les Tuniques bleues*, *Cédric* et *Pierre Tombal*, et Duchâteau pour *Ric Hochet*), ainsi que des statuettes réalisées par la société Attakus (Le Fourreux d'après Loisel, Litteul Kevin d'après Coyote).

Enfin, *last but not least*, nous avons reçu un don exceptionnel de la part de la veuve de Rolf Kauka (1917-2000) : une histoire complète en neuf pages de *Fix und Foxi*, les personnages emblématiques de cet auteur allemand prolifique, extrêmement populaire dans son pays,

Alain Saint-Ogan numérisé

qui fut autant auteur qu'éditeur, et l'initiateur de toute une école graphique en Allemagne. Ces planches, qui datent des débuts de Kauka portent trace de l'influence de Disney, qui fut son modèle le plus marquant.

Bibliothèque

La bibliothèque du CNBDI, pôle associé de partage documentaire de la Bibliothèque nationale de France depuis 2005 pour la bande dessinée étrangère, a acquis en 2007, un important fonds rétrospectif de bandes dessinées espagnoles. Près de 800 « tebeos » sont venus alimenter les collections de conservation, qui se sont également enrichies de bandes dessinées scandinaves par un achat de plus de cent albums de bandes dessinées suédoises et finlandaises. Une vingtaine de comics américains des années 40 ont également rejoint nos collections de périodiques : *Action Comics* 1949 et 1951, *Adventure Comics* 1946, *All American Comics* 1947, *Captain Marvel Adventures* 1943, 1945 et 1948, *Star Spangled Comics* 1944 et 1949, *Superman* 1949.

La collection de documentaires sur la bande dessinée américaine s'est enrichie d'ouvrages récents, grâce à des acquisitions soutenues par des subventions de la Bibliothèque nationale de France. Ce faisant la bibliothèque du CNBDI conforte sa position de centre de ressources de référence sur la bande dessinée internationale. ■

Dans la perspective de l'ouverture prévue en 2009 de son nouveau musée de la bande dessinée qui prévoit de donner une plus grande visibilité à ses collections anciennes, et en raison du déplacement de ces dernières vers un nouveau site de conservation, le CNBDI s'est engagé dans une importante campagne de numérisation de ses collections, en commençant prioritairement par celles d'un intérêt indiscutable pour l'histoire de la bande dessinée et dont l'état de conservation n'autorise plus la moindre consultation et des reproductions répétées. C'est dans cet esprit que le choix s'est porté sur le fonds « Saint-Ogan », constitué d'un ensemble de 82 cahiers manuscrits tenus continûment entre 1905 et 1972 par Alain Saint-Ogan (1895-1974). Figure majeure de la bande dessinée européenne, le créateur de Zig et Puce a inspiré de très nombreux dessinateurs qui ont reconnu leur dette à son égard, au premier rang desquels Hergé, René Goscinny ou plus près de nous le dessinateur hollandais Joost Swarte.

Les nombreuses contributions de Saint-Ogan à la presse illustrée pour la jeunesse ainsi que sa copieuse correspondance avec les principaux éditeurs et auteurs qui ont jalonné sa longue carrière, scrupuleusement consignées dans ces cahiers, apportent un éclairage inestimable sur le travail de ce pionnier de la bande dessinée moderne et constituent un témoignage sans équivalent sur la vie de la presse et de l'édition de bande dessinée durant la première moitié du XX[e] siècle, en France. Cet ensemble de manuscrits, unique, n'a jamais pu être présenté au public dans sa totalité. Une infime partie en avait été dévoilée à l'occasion de l'exposition que le CNBDI avait consacrée à en 1996 à Saint-Ogan l'enchanteur et environ 80 vues – sur 19 000 – figurent dans *L'art de Saint-Ogan*, la monographie éditée en novembre 2007 aux éditions Actes Sud/l'An 2, sous la direction de Thierry Groensteen. Il importait donc de rendre accessible au plus grand nombre cette importante collection unique en France, par le biais d'un support de substitution, et de mettre cette source d'informations fragilisée par le temps à la portée des chercheurs, des spécialistes et d'un public plus large. La numérisation de ce fonds patrimonial a bénéficié d'une subvention de la Mission à la recherche Technologique du Ministère de la Culture et de la Communication. ■

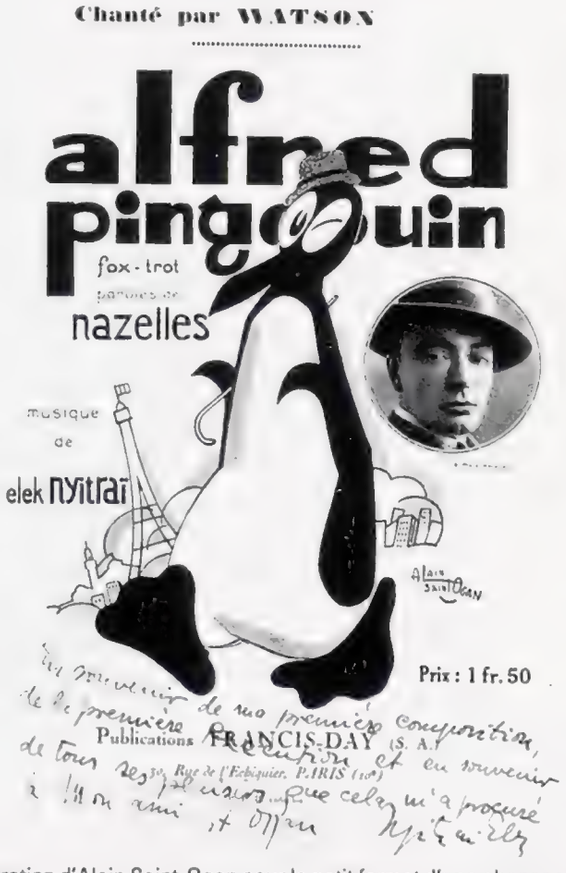


Illustration d'Alain Saint-Ogan pour le petit format d'une chanson inspirée par les aventures de Zig et Puce, années 30. Droits réservés.

La Maison des Auteurs

Alexandre Clérisse, dessin pour le catalogue *Cinq ans de résidences*, 2007 © Alexandre Clérisse

En 2007, la Maison des Auteurs a eu cinq ans ! La célébration de cet anniversaire a été l'occasion d'un premier bilan pour la « Villa Médicis » angoumoisine qui se flatte d'avoir accueilli en résidence pas moins d'une soixantaine d'auteurs depuis sa création. Une histoire retracée dans un copieux ouvrage, *Cinq ans de résidences*, présentant, outre les missions de la MDA, l'ensemble des auteurs reçus depuis 2002, leurs créations en bande dessinée, cinéma d'animation ou multimédia, ainsi que leurs témoignages sur leur séjour en Charente. *Cinq ans de résidences* composait le catalogue d'*En résidence*, l'exposition rétrospective proposée au public en juillet 2007, mettant en scène l'ensemble des travaux des résidents. Cette exposition destinée à voyager s'enrichira constamment de nouveaux projets, constituant pour la Maison des Auteurs le panorama permanent des créations initiées dans ses murs et dont beaucoup se traduisent par des publications. Comme ce fut le cas cette année de *Jazz Club* d'Alexandre Clérisse, aux éditions Dargaud, de *L'Invention de Morel* de Jean-Pierre Mourey aux éditions Casterman et de *Jeanne* d'Olivier Bramanti aux éditions Carabas.

Les 24 h de la bande dessinée

En prélude à l'édition 2007 du Festival international de la bande dessinée, la Maison des Auteurs co-organisait en partenariat avec le FIBD et à l'initiative de Lewis Trondheim, la première édition des 24 heures de la bande dessinée (23 et 24 janvier 2007).

Vingt-quatre auteurs accueillis sur place, et deux à distance via Internet, ont relevé le défi de réaliser chacun 24 planches de bande dessinée en 24 heures à partir d'une contrainte décidée au dernier moment. Outre ses locaux, ses moyens techniques et sa logistique, La Maison des Auteurs avait engagé ses troupes dans l'opération, puisque huit des vingt-six participants étaient des résidents. 32 000 internautes, informés par de très nombreux sites et blogs, ont consulté les planches mises en ligne au fil de leur conception sur le site www.24hdelabandedessinee.com. Une compilation des travaux de neuf auteurs a paru sous le titre *Boule de neige* aux éditions Delcourt dans la collection « Shampooing ». L'initiative est renouvelée les 22 et 23 janvier 2008, avec de nouveaux auteurs et des contraintes inédites. Sur place, toujours 24 auteurs et, à distance, de nombreux professionnels, étudiants d'écoles d'art et amateurs prêts à se lancer dans ce marathon graphique.

Danny Steve, illustration présentée dans l'exposition *Collection* et repris dans l'album *Grand Hôtel Orbis*, éd. Orbis Pictus Club, 2007

Les résidents s'exposent

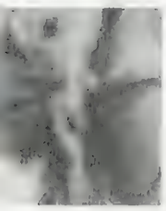
Parmi les événements qui ont ponctué cette année la vie de la Maison des Auteurs, on mentionnera les expositions consacrées aux auteurs en résidence. Leurs travaux ont notamment été présentés dans l'exposition collective, *Archéographie*, créée à l'occasion du Festival international de la bande dessinée. On a pu aussi découvrir les premières pages de *L'Œil lumineux*, un recueil d'histoires courtes de Sandrine Martin à paraître aux éditions Actes Sud et c'est dans un cabinet de curiosités entièrement imaginé par Danny Steve que prenaient place les recherches graphiques de *Je t'aime*, son prochain livre. De son côté, Aude Samama a dévoilé dans une scénographie très pure les planches de *Lisbonne, dernier tour*, celles du livre-CD *Amalia Rodrigues* (éd. Nocturne), ainsi que celles de *L'Intrusion*, album publié chez Rackham en janvier 2008. L'année s'est conclue par la présentation d'une importante sélection des travaux de dessin, collage et bande dessinée de Céline Guichard dans l'exposition intitulée *L'esprit déforme*.

Pour les professionnels

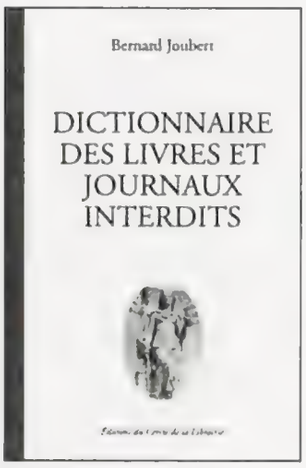
La Maison des Auteurs a poursuivi son cycle de rencontres professionnelles avec notamment : *L'œuvre (dessinée) dans l'univers et l'économie numérique* en partenariat avec l'ADAGP (Société des Auteurs Dans les Arts Graphiques et Plastiques), *L'assistance comptable et fiscale aux artistes-auteurs*, ou encore *La Bande dessinée coréenne à travers l'exemple de Sai Comics.* ■

Dictionnaire des livres et journaux interdits

La censure dans ses œuvres



Fruit de treize années de recherche, le* Dictionnaire des livres et journaux interdits *publié par Bernard Joubert met au jour la réalité de l'application de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse et fait enfin toute la lumière sur une page essentielle de l'histoire de la bande dessinée.



C'est un lieu commun que de dire que le passage de la bande dessinée à l'âge adulte en France fut tardif. Mais on oublie en général de préciser que la célèbre Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence créée par la loi du 16 juillet 1949 fit tout son possible, grâce à l'article 14 de la fameuse loi, pour empêcher cette bande dessinée adulte d'apparaître. (Sur cette question, voir le dossier « 49-956 ou la démoralisation de la jeunesse », *9e Art* n°4, janv. 1999, p. 14-45.) En témoignent les ennuis faits à *Hara Kiri* et aux éditions du Square ainsi qu'aux albums de luxe publiés par Eric Losfeld.

Instaurée dans le but d'*améliorer les publications enfantines*, c'est-à-dire de supprimer les bandes dessinées, alors accusées de tous les maux, la Commission ne put aller jusqu'au bout de sa logique. Dès le commencement, elle n'eut pas les pouvoirs de ses ambitions. On lit dans le compte rendu des travaux de la Commission de 1955 : « *L'amélioration de la presse enfantine risquerait d'être une œuvre vaine si les enfants devaient continuer à trouver dans la grande presse une abondance d'éléments démoralisants. L'insertion de certaines bandes dessinées peut constituer une pratique fâcheuse du fait qu'elle invite la jeunesse à la lecture de publications qui ne devraient pas lui être laissées entre les mains.* » En clair, la Commission souhaiterait que *France-Soir* et *L'Aurore* suppriment la pleine page de bandes dessinées qu'ils proposent tous les jours à leurs lecteurs. Ces journaux n'en firent naturellement rien. Du coup, Mandrake le magicien et le Fantôme du Bengale, persécutés dans les publications pour la jeunesse, vécurent tranquillement dans la presse quotidienne.

Venons-en au « Joubert », puisque c'est ainsi que la postérité désignera cet ouvrage. Entre dans le champ de l'ouvrage l'activité de la Commission au titre de l'article 14 de la loi, visant les publications « de toute nature », c'est-à-dire les publications pour adultes, et au titre de l'article 13, visant les publications étrangères pour la jeunesse et donc les albums de bandes dessinées belges.

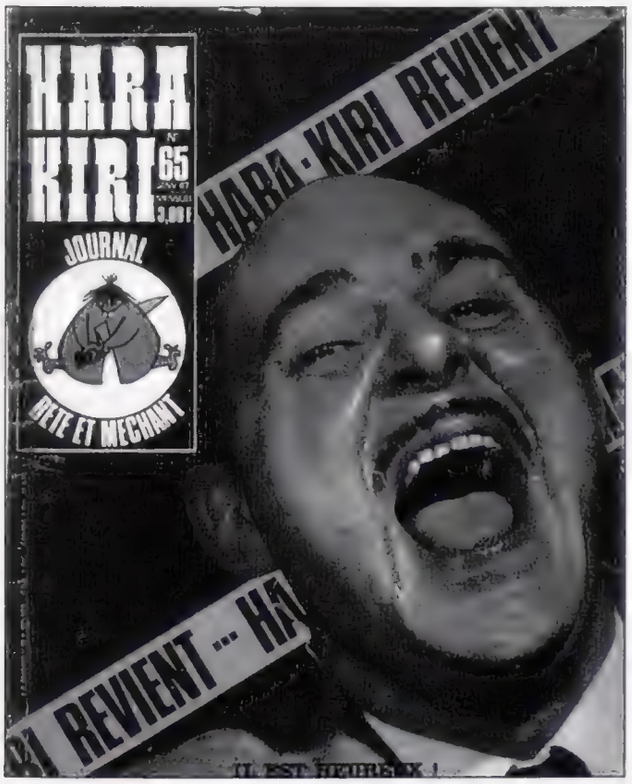
Le Joubert se présente sous la forme d'un gros volume de 1 200 pages en double colonne. Il liste sur 930 pages l'intégralité des ouvrages interdits au titre de l'article 14 (ceux interdits d'importation au titre de l'article 13 figurent dans une riche annexe), en les résumant s'il s'agit de récits, en indiquant leur contenu pour les revues, en reproduisant le plus souvent les couvertures et en synthétisant les débats au sein de la Commission. On a de la sorte un fascinant aperçu de l'édition française pour adultes pendant un demi-siècle et de ce qui se joue dans la cervelle de censeurs qui rapidement se préoccupèrent beaucoup plus de moralité publique que de protection de l'enfance.

L'action de la Commission au titre de l'article 2 de la loi de 1949, relative aux publications pour la jeunesse, et donc aux illustrés, n'entre qu'indirectement dans le champ de l'ouvrage. Cette action consista en une inquisition brutale, les éditeurs étant sans cesse convoqués et semoncés, et contraints sous la menace de poursuites judiciaires d'édulcorer à l'extrême leurs publications, ou de les saborder lorsqu'elles étaient « inamendables ». Cependant, comme Bernard Joubert exploite de façon systématique les procès-verbaux des séances de la Commission, il rend compte avec une grande précision des positions de celle-ci sur les illustrés pour enfants. L'entrée *Mandrake* est une excellente synthèse sur cette question et le Joubert, considéré dans sa totalité, est la pierre de fondation de toute étude future sur les rapports entre la Commission et les éditeurs pour la jeunesse, étude que les historiens poursuivront dans les archives des éditeurs, à travers les correspondances avec la Commission des malheureux fabricants d'illustrés. On pourra consulter à titre d'exemple les lettres circulaires que M. Keirsbilk des éditions Artima, dûment chapitré par la Commission, adresse à ses collaborateurs. Ces documents sont reproduits dans *Hop* n° 76 (3e trim. 1997) et n° 78 (1er trim. 1998).

Le Joubert est complété par une introduction d'une remarquable clarté sur la loi de 1949, et cinq annexes reprenant : la chronologie des arrêtés d'interdiction ; les publications étrangères de toute nature interdites de mise en vente en France au titre d'un autre article 14, celui de la loi sur la presse de

1881 ; les publications étrangères interdites d'importation au titre de l'article 13 de la loi de 1949 ; la liste de tous les membres de la Commission depuis son origine ; enfin, l'ensemble du dispositif législatif avec ses modifications à diverses époques. Le plus intéressant pour nous de ces suppléments est, on l'a dit, le catalogue très commenté des publications jeunesse étrangères – autrement dit des albums belges – interdits d'importation. Cette annexe permet d'en finir une fois pour toutes avec la légende de la « mansuétude » de la Commission, légende forgée par elle-même et hélas reprise par certains historiens, ainsi qu'avec le mythe de la prédilection de la Commission pour la « *bonne bande dessinée belge* », par oppositions aux horribles « *publications américanisées* ». Aussi tard qu'en 1976, la Commission interdit d'importation un album de *Sammy*, de Berck et Cauvin, une série humoristique sur la prohibition. Motif : « *Présente aux jeunes la police sous un jour très dévalorisant.* »

On découvre au passage que la Commission usa de fraude en considérant comme étrangères des publications simplement imprimées à l'étranger, ce qui lui permettait de les interdire d'importation. C'est parce que les éditions des Remparts se rebiffent en 1963 contre ce détournement de procédure que cette pratique tombe peu à peu en désuétude.



| DR |

La Commission vivait dans un univers mental qui lui était propre. Les personnages de bande dessinée détestés par les éducateurs des années 1930, Tarzan, Mandrake, Flash Gordon, étaient combattus par elle presque comme s'ils avaient été de véritables personnes. La détestation que leur portait la Commission s'amenuisa avec le temps. Ils furent traités finalement au début des années 1970 comme de vieux ennemis devenus inoffensifs.

Quant au véritable état d'esprit des censeurs, il apparaît dans le compte rendu d'un débat sur Mandrake le magicien. M. Siméon, président de la Commission, pose la question au fond : ce personnage constitue-t-il oui ou non le délit de démoralisation de la jeunesse, base des poursuites judiciaires au titre de l'article 2 ? À quoi Raoul Dubois, du mouvement des Francs et Franches Camarades réplique : « *Si l'on approche ainsi la question, il n'y a guère actuellement d'illustrés indéniablement du ressort du Tribunal Correctionnel.* » Et d'ajouter que si on devait s'en tenir au texte législatif, « *les commissaires pourraient peut-être s'épargner de venir disserter quatre fois par an sur les publications qu'ils s'astreignent à lire.* » En clair, les commissaires n'avaient pas pour but d'appliquer la loi, mais de supprimer les illustrés qui avaient le malheur de déplaire à celui-ci ou celui-là.

Par ailleurs les éditeurs pour la jeunesse furent toujours traités de façon très inégale. Les commissaires, comme les instituteurs des bandes dessinées humoristiques, « avaient leurs têtes » et certains ont mystérieusement échappé à leurs foudres. Pourquoi les Pieds Nickelés et Bibi Fricotin, publiés par la Société parisienne d'édition sont-ils si peu critiqués ? Ont-ils à leurs yeux une valeur patrimoniale rehaussée par leur caractère typiquement français ?

Tel fut le régime appliqué aux illustrés pour la jeunesse. Venons-en aux publications pour adultes. Au titre de l'article 14, la Commission donne un avis destiné au ministre de l'Intérieur. Elle demande l'interdiction aux mineurs, à l'affichage et à toute publicité, ces trois degrés étant combinés, dissociés, augmentés, au fil des réformes de la loi. À la complexité du texte législatif s'ajoute la complexité des conditions économiques de distribution. À cet égard, le Joubert nous guide constamment et nous permet de déterminer les conséquences réelles de tel degré d'interdiction pour tel type de publication, à telle période.

Dès le début de son fonctionnement, la Commission fit du roman noir en bandes dessinées (des bandes au lavis riches

en femmes fatales, illustrées entre autres par Mouminoux et par Forest) un genre mort-né. Les *fumetti neri* italiens, qui proposaient les aventures de divers disciples de Fantômas, n'ont existé modestement en France que parce que Jean Chapelle en publiait et que, étant membre de la Commission comme représentant des éditeurs pour la jeunesse, ses propres publications étaient de ce fait protégées.

Mais l'ennemi intime de la Commission fut Georges Bielec, fondateur des éditions Elvifrance, qui engagea un véritable duel avec les censeurs et qui, pour continuer à paraître en dépit des interdictions, usa de ruses de Sioux, allant jusqu'à créer son propre réseau de distribution. Les *fumetti per adulti* (*Isabella, Lucifera, Jacula*, etc.) n'ont donc persévéré en France que par l'obstination de Bielec, dont la production représente pas moins du septième de la totalité des ouvrages interdits au titre de l'article 14. Il est vrai qu'une partie de ces ouvrages est fantôme. Bielec était astreint au dépôt préalable de ses publications. Pour ne pas immobiliser des stocks de livres pendant le temps que durait leur examen, ce qui était économiquement impraticable, Bielec faisait réaliser des microtirages de ses pockets. Quand un titre était frappé d'une interdiction d'exposition, il arrivait, c'était question de circonstances, que son tirage complet ne soit pas lancé et qu'il ne soit pas commercialisé.

Pour le reste, la liste des publications de bandes dessinées non réservées à l'enfance qui firent l'objet des foudres de la Commission coïncide en gros avec l'histoire de la bande dessinée française. *Creepy, Métal Hurlant, Mormoil, Ah ! Nana, Surprise, L'Echo des Savanes* 2e série, eurent tous des ennuis avec le censeur.

C'est l'immense mérite du Joubert de relater sans manichéisme ces interdictions. L'auteur rend compte dans chaque cas de la complexité des débats au sein de la Commission et des rapports de force entre les différentes parties en cause, éducateurs, magistrats, ministère, éditeurs.

On observe chez les censeurs une identité des griefs contre les bandes dessinées pour enfants et celles destinées au adultes. Dans les deux cas, il est imprudent de donner dans le genre fantastique ou dans la science-fiction. Les publications de super-héros combinent ces deux références aux yeux des commissaires et elles furent l'objet d'attaques virulentes, à la fois sur le front des publications enfantines et sur celui des publications pour adultes. L'entrée *Marvel* du Joubert constitue à cet égard une petite monographie, fort bien faite, sur la question.

Les griefs de la Commission contre les super-héros se manifestèrent dès leur retour sur la scène des illustrés. « *Superman renferme des images violentes, confuses, laides et parfois effrayantes.* » « *Des pages entières de Superman et Batman sont d'une violence de dessin vraiment traumatisante.* » Et cette perle : « [Il serait souhaitable de] *diminuer la place faite au personnage de Superman dans les récits de l'illustré du même nom comme sur la couverture de celui-ci.* »

| DR |

La campagne de la Commission contre le super-héros culmina avec une lettre de mise en demeure réclamant la disparition du *Fantask* des éditions LUG. La publication se saborda. Echaudées, les éditions Artima et les éditions des Remparts eurent la fâcheuse idée de ne plus déposer leurs revues en tant que publications destinées à la jeunesse et firent figurer en couverture la mention « publications pour adultes ». Mal leur en prit, car la Commission put alors demander les interdictions au titre de l'article 14. Tout compte fait, la meilleure stratégie pour un éditeur de bandes dessinées était de se placer sur le terrain de l'article 2 et d'entamer de patientes négociations avec la

| DR |

Commission pour réduire le caractère « traumatisant » de la publication, tout en continuant de paraître. Surtout, dans cette interminable négociation, il fallait éviter de perdre ses nerfs et de s'effrayer des menaces de la Commission, la perspective d'un procès en correctionnelle étant en réalité improbable.

La plupart des éditeurs choisit de filer doux. Pour *Strange*, LUG instaura, conformément aux directives de la Commission, une autocensure drastique. L'éditeur lyonnais expurgeait encore les aventures du *cow-boy* italien Tex Willer tard dans les années 1980.

La doctrine de la Commission se fit de plus en plus floue les années passant. Il fallut naturellement tenir compte de l'air du temps. L'interdiction *motu proprio* de *l'Hebdo Hara Kiri* par le ministre de l'Intérieur ayant déclenché un scandale, la Commission se sentit gênée aux entournures et du coup elle s'abstint d'interdire *Actuel*.

En second lieu, la Commission fut liée par ses propres décisions et par ses rapports pas toujours simples avec le pouvoir exécutif. *Creepy* avait été interdit *motu proprio* par le ministre de l'Intérieur. L'évolution de la revue sœur, *Eerie*, ayant été jugée satisfaisante par la Commission, l'interdiction de *Creepy* fut abrogée, toujours *motu proprio*. La Commission se trouva donc en quelque sorte dans la nécessité de trouver *Creepy* tolérable, et conclut bizarrement que la revue se trouvait dans un *no man's land* entre l'article 2 et l'article 14. Son caractère horrifique l'écartait par définition d'un lectorat juvénile, mais sa « violence » n'était pas suffisamment caractérisée pour entraîner les interdictions de l'article 14. Conséquence indirecte, *Métal Hurlant*, d'abord interdit aux mineurs, fut finalement autorisé sans restriction, en vertu du principe d'égalité.

La Commission fut traitée de tous les noms par les premiers exégètes de la bande dessinée, comme en témoigne le compte rendu de l'assemblée générale du Club des bandes dessinées dans *Giff-Wiff* n° 7 (juil. 1963). À partir de la fin des années 1960, la fronde fut générale, à la fois dans le public et chez les éditeurs, et la censure fut dénoncée avec virulence, même si les protestataires restaient dans l'ignorance du fonctionnement réel de la loi de 1949. En témoigne le dessin de Chantal Montellier dans le dernier numéro d'*Ah ! Nana*, qui clamait : « *Le seul journal de bande dessinée fait par des femmes... interdit par des hommes !* » En réalité, c'est la représentante de l'Union nationale des associations familiales qui avait demandé l'interdiction aux mineurs.

Mais il fallut attendre les années 1970 pour que la Commission perde progressivement son pouvoir de nuisance. À l'heure actuelle, quand une bande dessinée est citée dans une séance, c'est, outre le soupçon de violence, pour des raisons de rectitude politique. Mais les avis de la Commission, quand elle en émet, ne semblent guère suivis d'effets.

La Commission a toujours travaillé dans une grande opacité. La loi l'y aidait puisque ses travaux sont soumis à la confidentialité. Mais la Commission a sciemment joué sur la méconnaissance par les éditeurs de l'arsenal législatif dont elle disposait. Ici encore, la Commission semble aujourd'hui dans une position de repli. Aux quatre comptes rendus publiés pendant les années 1950 et 1960, et qui faisaient l'apologie du travail des censeurs, ont succédé vingt-quatre années de silence. Les comptes rendus récents ne sont plus accessibles au grand public.

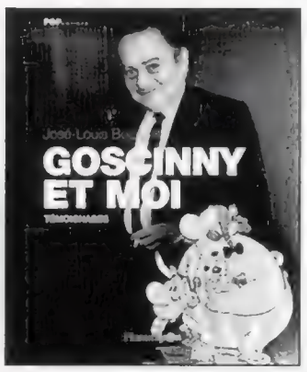
C'est le mérite du Joubert de mettre enfin, sur cette question de la censure de l'édition en France, l'ensemble des faits au jour, et c'est ce qui en fait un instrument de travail indispensable pour l'historien de la bande dessinée, l'historien de la censure, et l'historien de l'édition et de la presse au XX[e] siècle. ■

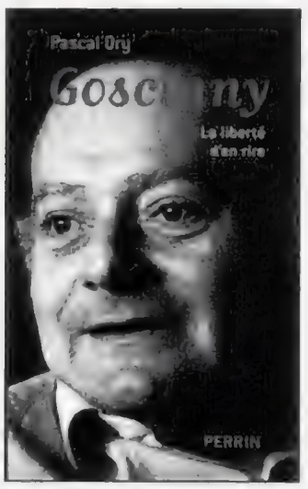
| *Manuel Hirtz* |

Bernard Joubert
Dictionnaire des livres et journaux interdits
éditions du Cercle de la librairie, 1200 p., 70€

Goscinny et moi
José-Louis Bocquet

Goscinny – La liberté d'en rire
Pascal Ory





Il y a une dizaine d'années, lorsque José-Louis Bocquet décida d'écrire une biographie de Goscinny, il commença par recueillir les témoignages de ceux qui avaient connu l'illustrissime scénariste. En plein milieu du travail, son éditeur déposa son bilan mais la riche matière fut recyclée, pour les éditions Actes Sud, par Marie-Ange Guillaume qui y mêla ses propres souvenirs de l'homme qu'elle avait côtoyé au journal *Pilote*. Ce sont ces entretiens, dont quelques bribes seulement avaient été publiées, que José-Louis Bocquet reprend dans un livre intitulé *Goscinny et moi*.

Le biographe ne cache rien de ses motivations et de ses admirations. Parce qu'avant de devenir journaliste, romancier et scénariste, il a été un fan de base et sait que l'homme dont il raconte la vie et qu'il n'a jamais rencontré est « *une légende* ». À travers lui, il s'offre l'occasion de raconter « *quarante ans de l'histoire de la bande dessinée franco-belge* ».

Les témoins apparaissent quasiment dans leur ordre de surgissement dans la vie de Goscinny. Chaque entretien est précédé d'un texte d'importance et de contenu très variables. Tantôt une brève présentation d'un dessinateur, tantôt le rappel d'un contexte éditorial qui excède largement le portrait d'un artiste. Un même fait peut alors être raconté de cent manières différentes. Deux événements de la vie de Goscinny sont mis en évidence : la perte de son emploi, en 1956, suite à sa tentative d'organiser les auteurs pour mieux défendre leurs droits sociaux, et, plus tard, en mai 1968, alors qu'il est devenu le patron de *Pilote*, sa convocation par une espèce de tribunal populaire constitué de dessinateurs. Il est aujourd'hui difficile d'évoquer ce destin sans mentionner ces deux points de fixation. José-Louis Bocquet, comme Pierre Assouline avant lui à propos d'Hergé et des années quarante, a suffisamment bien instruit son dossier pour que l'on puisse désormais se polariser sur d'autres aspects. Toutefois, ces événements sont bien plus qu'anecdotiques. Le premier trauma incite Goscinny à avoir son propre journal. Le second explique pourquoi il s'en éloigne, même si l'envie de se lancer dans d'autres aventures, notamment cinématographiques, ont compté.

Si les témoignages sont parfois faillibles, ils demeurent incontournables. José-Louis Bocquet a réalisé un travail d'autant plus précieux qu'il nous donne à entendre des voix qui nous étaient inconnues (le frère aîné de Goscinny) ou qui se sont définitivement tues (pas moins d'un tiers des intervenants sont décédés dont Morris, Franquin, Greg, Forest, etc. !).

Aux soupçons d'autocensure que j'avais émis à la lecture de la première biographie, José-Louis Bocquet m'avait affirmé n'avoir trouvé aucun cadavre dans les placards de la famille Goscinny pour une raison convaincante : la vie de l'humoriste était entièrement consacrée au travail. On ne saurait donc reprocher au livre de Pascal Ory, *Goscinny – La liberté d'en rire*, de n'apporter aucune perspective nouvelle sur le personnage, et encore moins de révélations fracassantes.

À travers un parcours chronologique désormais connu (l'enfance argentine, la douloureuse expérience américaine, « *le salut par la Belgique* », Astérix et le Petit Nicolas, l'aventure du journal *Pilote*, les activités audiovisuelles), l'historien livre de nombreuses informations inédites dénichées dans des archives privées qu'il a pu consulter librement. Elles permettent de parfaire le portrait de l'humoriste en insistant tout particulièrement sur le contexte familial, sans jamais pour autant le sur-interpréter pour expliquer l'œuvre. On peut ainsi lire sous la plume de l'historien que le petit René « *ne sera jamais un Argentin mais un membre typique de la colonie française d'Argentine* » (p.29), qu'il est possible que son goût de l'Amérique provienne des aventures de Zig et Puce (p.47) et que les effets de la barbarie nazie sur sa famille juive sont inclus dans le drame de la nation française tout entière (p.52).

Dès les premières pages, ce bon connaisseur de la bande dessinée prend d'ailleurs bien soin de noter que la démarche biographique, la sienne et celle de ses prédécesseurs à qui il n'omet pas de rendre hommage, ne permet pas « *d'aller très loin dans la voie de l'analyse esthétique* » (p.13). Mais l'on ne

1 | Sur le sujet, on lira *Un objet culturel non identifié* de Thierry Groensteen, publié en 2006 et reçu dans un assourdissant silence. Mais pouvait-on espérer que des journalistes en rendent compte honnêtement dès lors que leur corporation y était (pourtant bien modérément) mise en cause ?

| DR |

sera pas trop surpris qu'en cours de route, à propos du Petit Nicolas et d'Astérix par exemple, il délaisse un court moment le créateur pour entrer avec simplicité et intelligence au cœur de sa création.

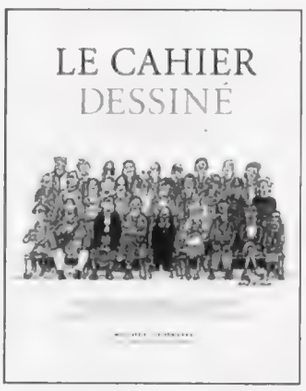
Voici donc un livre sans défaut, si ce n'est, mais c'est un détail presque hors sujet, de tenir pour acquis la légitimation de la bande dessinée[1], qui s'adresse à un public plus large que celui des fans de bandes dessinées, et qui synthétise et actualise la connaissance sur un homme que tout le monde s'accorde aujourd'hui à reconnaître, au minimum, comme la pierre angulaire de la bande dessinée européenne de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. ■

| *Evariste Blanchet* |

José-Louis Bocquet
Goscinny et moi
Flammarion 2007, 396 pages, 22€

Pascal Ory
Goscinny – La liberté d'en rire
Perrin 2007, 300 pages, 20,50 €

Le cahier dessiné n°7 + Collection « Les cahiers dessinés »



« *Le dessin, c'est un silence noir sur le bruit blanc.* » Ces mots de Frédéric Pajak en toute fin d'un texte d'ouverture des *Cahiers dessinés* où il exprimait une forme de rejet de la bande dessinée après en avoir eu une passion de jeunesse (Tillieux) ou d'adolescence (la découverte de Buzzelli ou Crepax) ont une force peu commune que bien des auteurs de BD devraient méditer. Mais, malgré ce rejet affirmé au nom de la nécessité de ne pas enfermer le trait dans des cases ou les mots dans des bulles, cette revue, ainsi que la collection qui lui est attachée, donne parfois la vedette à des auteurs de bande dessinée comme, pour ce n° d'octobre 2006, Claire Bretécher. Du travail de portraitiste (crayon, pastel, acrylique) de l'auteur des *Frustrés*, Daniel Arasse avait jadis subtilement parlé (en ouverture d'un recueil publié en 1983 par Denoël), notant en quoi ces pratiques, s'éloignant de l'*efficacité* propre à la bande dessinée, « *ouvrent une brèche qui peut coûter cher* ». Bretécher, dans un bref entretien, insiste sur le côté lent, presque « *trop prenant* », de son travail d'auteur de BD et de son désir, une fois l'album en cours achevé, de tuer le temps en fabriquant ces images usant d'autres techniques et faites sans autre but que de « *saisir le vif* » (les *intimes*, même endormis : prédominance de la figure humaine et refus du carnet de voyage). Et pourtant, ce qui ressort de ce dossier copieux et passionnant, c'est la force des dessins en noir et blanc et notamment des bandes, esquissées ou achevées, qui apparaissent plastiquement plus audacieuses, moins apprêtées bien que très recherchées, que les images en couleurs de « style bande » ou non. Ouvrant ce *Cahier dessiné* par le portrait d'une portraitiste, Frédéric Pajak insiste sur la nécessité de s'échapper de son métier pour s'acharner à rejouer, de manière polymorphe, un rapport au monde violemment personnel, par pur plaisir, sans autre « *ambition que le plaisir de peindre et de dessiner* » (Bretécher). Beaucoup d'autres pages intéressantes dans ce n° très hétérogène où le parodique voisine l'anachronique, le jeté, l'appliqué, ou le bariolé, le sombre (on y trouve, entre autres, la suite de la recherche intrigante et passionnante de Pascal sur les signes préhistoriques). Quant à la collection, qui a déjà publié Gébé *et* Giacometti, Anna Sommer *et* Christian Dotremont, Noyau *et* Alechinsky, etc., elle propose trois nouveaux livres : une sorte de commentaire étrange aux fragments de Kafka par Pavel Schmidt, une rétrospective du travail de Pierre Colin et une anthologie de dessins d'Hervé di Rosa, s'accompagnant d'un entretien où le peintre revendique sa proximité de jeunesse avec Crumb ou Bazooka (et la réussite de ce livre vient surtout de l'impression formidable qu'avec le temps bien des frontières se sont érodées, ce dont les amateurs de bande dessinée comme de peinture devraient enfin prendre acte) ■

| © Claire Bretécher |

| *Christian Rosset* |

Le cahier dessiné n° 7
Buchet Chastel, octobre 2006
155 p. n & b, 29,50€

Hervé di Rosa
Journal modeste
Buchet Chastel, 144 p. coul., 29,50€

| © François Avril |

ACME
Chris Ware

Le monde de Chris Ware est une entreprise de *destruction* autant que de *montage*, de *démontage* autant que de *construction*. Les agencements, d'une inventivité formelle assez prodigieuse, traduisent la mélancolie du créateur : d'une image à l'autre, d'une légende à l'autre, d'une histoire à l'autre, se constitue une bibliothèque dépressive d'une grande puissance, à la hauteur du sentiment d'impuissance qui terrasse les personnages récurrents qui la hantent. La maniaquerie de Ware, son sens de

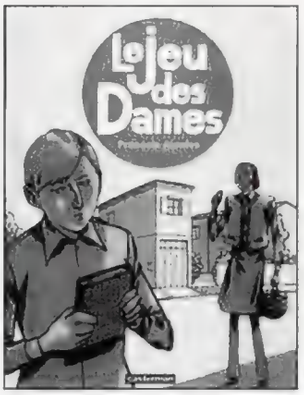
l'inutile hors de prix, sa noirceur distante, limite morbide, sa folie du tatouage généralisé, saturant le livre de signes, variant à l'infini les modalités de saturation (passant de séquences essentiellement verbales à d'autres purement visuelles), sont des stratégies, des ruses, pour contraindre le lecteur à rechercher une manière d'habiter son monde, d'y respirer, d'y mettre du sien. Ce n'est pas le moindre paradoxe qu'un univers aussi fermé, ruiné, inactuel, puisse ouvrir autant de possibilités de lecture : c'est comme un jeu dont les règles seraient faussement (ironiquement) illisibles et dont il faudrait éprouver tous les dérèglements possibles. Peut-être que, pour pleinement apprécier cette partition cartographique, ce morceau de monde aussi séduisant qu'inquiétant (l'œuvre de Ware étant *une*, chaque livre en constitue une partie, un état), il faut mélancoliquement s'y lover prisonnier, à la recherche, non de *la* porte de sortie, mais *des* entrées, *des* passages dérobés (qui ouvrent de multiples possibilités d'*échappées*). On pourrait à son propos reprendre le concept de « prison imaginaire » (équivalent français de *carceri d'invenzione*, titre d'une célèbre suite de gravures réalisées par Piranèse au milieu du dix-huitième siècle) pour souligner le fait que l'invention d'un monde (peu importe dans quel domaine de création elle se manifeste) ne s'opère pas dans le but d'inciter à l'évasion, mais bien davantage de tester, de partager, des modes de traversée, donc d'existence, dans des espaces d'enfermement qui ne seraient pas lieux de punition mais de plaisir. Plaisir pouvant, certes, être affecté par le caractère volontiers masochiste des *rivaux*, autrement dit des lecteurs encore plus pinailleurs que l'auteur qui retiendront avant tout les petites (et inévitables) imperfections d'une édition pourtant plus que correcte (comme si aucun accident ne devait – ne pouvait – plus avoir lieu dans ce monde perçu aveuglément comme dévitalisé, désincarné). Pour notre part, nous conseillerons au lecteur de se vouer au hasard, d'errer à la recherche d'aspérités : si la bibliothèque mélancolique de Chris Ware est peuplée de fantômes, elle l'est aussi d'entités vivantes – empreintes d'un travail inlassable, concret, physique, qu'il est nécessaire de lire en mettant la totalité du corps en branle (comme : *à l'écoute*). ■

| *Christian Rosset* | 5 & 13 novembre 07 |

Chris Ware
ACME
Delcourt, 114 p. coul., 35€

Le jeu des dames
Travail rapide et soigné
Jean-Pierre Léaud

François Ayroles



Avec les dames, un travail rapide, quoique soigné, ne donne pas forcément de bons résultats. Même par jeu, même sans autre enjeu que d'engager quelque chose d'incertain : une ébauche de dialogue, une séquence de bande dessinée ou une suite d'images. Le petit livre sobrement intitulé *Jean-Pierre Léaud*, usant d'un jeu combinatoire à partir de l'ensemble des titres des films de François Truffaut, retrace une vie d'homme, devenue mythique à force d'ambiguïtés entre jeu d'acteur atypique et parcours singulier dans le monde réel de celui qui porte ce nom. Au début, « *l'enfant qui aimait les femmes* » s'admire crânement, dandy précoce face au miroir. À la fin, le visage projeté de celui qui est devenu « *le dernier comme moi* » se révèle abîmé, triste, abattu. Entre ces deux images, quelques flashes plus ou moins cruels – terribles par la force de l'arrêt – d'une vie conjugale construite puis défaite, classiquement, ce que le cinéma de Truffaut n'a su montrer que de manière petite-bourgeoise, passant à côté de la noirceur sourde et violente, sans concessions, qui donne aux plus beaux films *avec* Jean-Pierre Léaud (Godard, Eustache, Kaurismäki) une force mélancolique que retrouve le pinceau de François Ayroles. Le jeu, l'idée du jeu telle que l'entretiennent les *OuBaPiens* dans le droit fil de l'OuLiPo, peut conduire à la pratique d'un humour plus acéré, « pincé », qu'hilarant – plus retenu, car au bord de l'abîme, que divertissant. Le lecteur complice prendra le temps d'apprécier l'errance morose de protagonistes oscillant entre silence et vain bavardage, comme dans *Le jeu des Dames* ou dans la suite d'histoires brèves élaborée sur plus d'une décennie que rassemble *Travail rapide et soigné*. Dans la bande dessinée la plus longue et en couleurs, le personnage central ne dit quasiment rien. Il semble se laisser porter par le cours d'événements que l'auteur tend à laisser le plus libre possible, comme si leur enchaînement devait rester, pour lui comme pour le lecteur, énigmatique jusqu'au bout, sans éclaircissement forcé ou coup de théâtre accommodant. À fréquenter le monde d'Ayroles, on peut jeter bon nombre de grilles de lecture au rebut. D'ailleurs, ce n'est pas que les choses soient cryptées, mais le sens n'est pas conduit de manière fluide, balisée, régulée. Le fil du récit n'est ni un câble ni une mince fibre optique véhiculant de l'information. Sans être franchement arachnéen, il peut faire penser à un réseau, un système nerveux hypersensible mais insensible à la sensiblerie. On peut parfois penser à ce qui le relie à Blutch : le rejet de la psychologie associé à une manière de déplacer les signes d'un espace, l'autre (ou d'une scène, l'autre : cette *autre scène* étant le nom du lieu où le rêve se déploie ; la porosité entre ces espaces permettant, sans avoir besoin d'expliquer ou de justifier quoi que ce soit, des déplacements *étrangement* signifiants). Dans *Le jeu des Dames*, tout a l'air de tourner autour d'un « traumatisme » d'enfance (ou d'adolescence – un événement marquant à effacer au plus vite mais qui résiste) dont on ne saura rien sinon qu'il a dû contribuer, par sa mise à distance, à forger cette irréductible absence d'affect appuyé, de sentimentalité ordinaire, qui est le propre de l'art de François Ayroles (et de quelques rares autres, en bande dessinée). Avec *Travail rapide et soigné*, on peut constater que la grande variété technique qui est à l'œuvre (du trait le plus fin aux débordements de noir, en passant par l'usage d'une bichromie souvent troublante pour le regard) renforce cette impression d'univers unique, et même plus que singulier, où une invasion de fâcheux ne risque guère de générer de l'insatisfaction (que peut, par contre, occasionner une lecture trop directe, à la recherche d'un plaisir rapide sans préliminaires[1]). Il y a dans ces trois livres bien des énigmes attirantes dont celle-ci : la séduction paradoxale d'un monde où toute forme de séduction « classique » semble inopérante, car se heurtant à la

1 | Avec les livres, une lecture rapide, quoique soignée, ne donne pas – etc.

2 | Au sens où l'entendait, par exemple, Witold Gombrowicz dans *Ferdydurke* (ou *La pornographie*) où il est question de *la disproportion tragique* entre *l'immaturité secrète* de l'homme et *le masque qu'il met pour frayer avec autrui.*

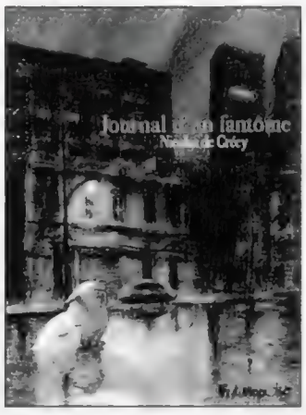
« réduction reptilienne » du régime des passions (ce qui n'empêche ni l'hystérie, ni l'assujettissement à la loi du *petit* chef). D'où la place curieuse des « dames » – de la jeune fille, notamment, dont le vol du journal intime devrait permettre de pénétrer la tête (mais elle est encore pour le jeune homme, même sur ce plan, impénétrable) – ou de ceux parmi les « mâles » qui troublent ce qui fait « genre » (revêtant l'habit de femme ou portant masque ou figure animale) : « séducteurs étranges » qui incitent le lecteur à se laisser porter sans perdre de son acuité et de sa vigilance. Il faudrait continuer de noter tout ce qui fait signe, visible, lisible, pour commencer à saisir l'esprit de ces jeux, oubapiens ou non, qui règlent, de livre en livre, un espace de bande dessinée dans lequel prendre de nombreuses mesures, dont celle de l'*immaturité*[2] ■

François Ayroles
Le jeu des Dames
Casterman, 13,75€
Travail rapide et soigné
L'Association, collection Ciboulette, 16€
Jean-Pierre Léaud
Alain Beaulet éditeur,
collection les Petits Carnets, 5€

| *Christian Rosset* | 4 octobre 2007 |

Journal d'un fantôme
Nicolas de Crécy

Dans ce singulier et magnifique album de 222 pages, Nicolas de Crécy réussit la fusion du récit de voyage, de l'autobiographie, et de la fiction. Il emporte l'enthousiasme par l'habileté avec laquelle il articule entre eux des moments séparés, comme un voyage au Japon et un voyage au Brésil, et surtout par la manière avec laquelle il parle du dessin, de la création, et de la vie. Enfin, on ne peut qu'admirer le jeu subtil qu'il conduit d'un bout à l'autre du livre entre l'auteur et son personnage.



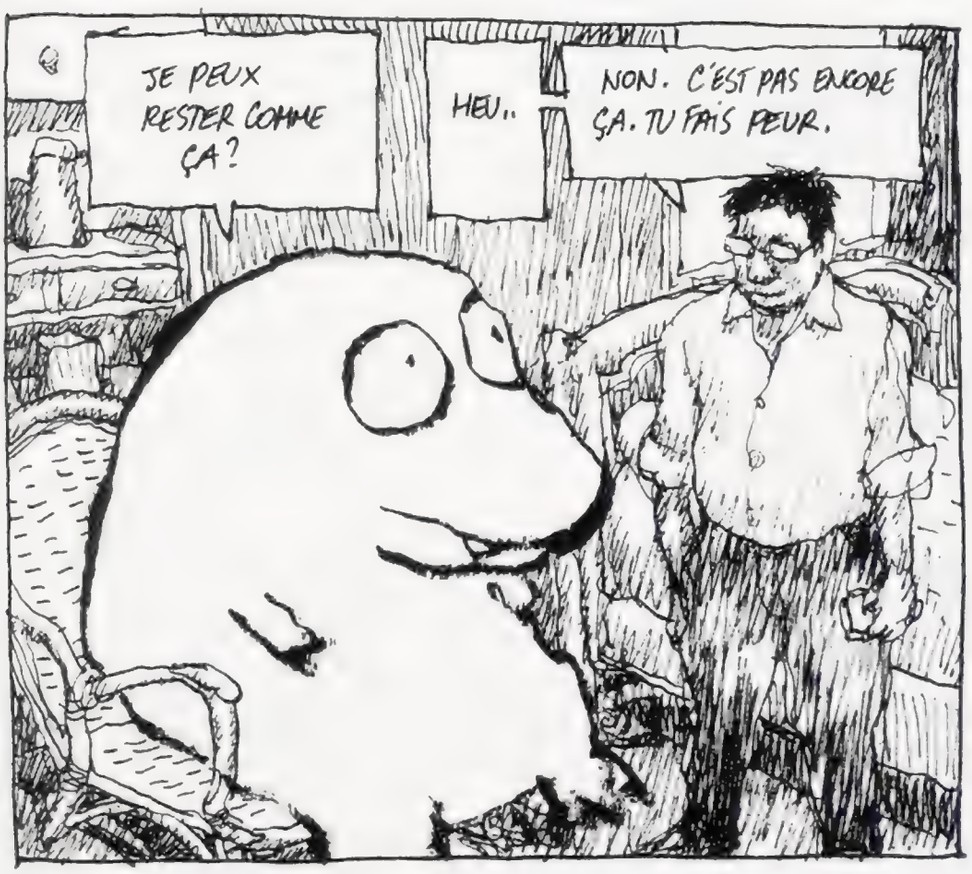
Tout commence par un voyage au Japon effectué dans le cadre d'un travail de commande. Naturellement, le lecteur pense que le narrateur est ici Nicolas de Crécy. On pense naturellement que le narrateur intrigué aura remarqué que les plans en contre-plongée indiquent que celui dont on entend la voix off est vraiment de très petite taille. « *Je suis le projet d'un dessin publicitaire. Je suis abstrait évidemment; je n'ai pas encore de support* », révèle un peu plus loin le narrateur. Il s'agit en effet d'un personnage en quête d'inspiration au Japon, et qui attend son manager, un individu grossier, pour lequel le concept a au début beaucoup d'admiration, mais qu'il regardera par la suite avec pitié, car le concept aura mûri.

Le lecteur attendra une quinzaine de pages avant de découvrir à quoi ressemble un concept de dessin qui se cherche : à pas grand-chose au début, une forme malhabile aux yeux candides et démesurés. De bonne composition, le concept peut prendre toutes sortes de formes : une bouilloire, une Tour Eiffel en short, et même, quand il aura pris des forces, un récit de voyage au Brésil ! Mais au tout début de l'album, il est au sein d'un travail de commande : devenir la mascotte officielle pour les Jeux olympiques de Paris en 2016. Le manager expert en communication visuelle est là pour stimuler cette recherche (mais il pense surtout à draguer les Japonaises), et canaliser les débordements graphiques (autrement dit brider la création) du concept, lequel ne peut s'empêcher de se transformer en ananas lorsque l'envie de boire un jus d'ananas le prend. Le désir donne davantage forme à la matière que la réflexion et la volonté. Ainsi que le rêve, qui nourrit véritablement son bonhomme de fiction.

Nicolas de Crécy apparaît à la première page de l'album, mais disparaît très vite. Il semble nous dire par là que l'acte créateur du début, c'est bien l'auteur, présent dans la première case du livre (Dieu au début de sa création), mais ensuite l'œuvre s'autocrée, s'autoalimente, le personnage doit trouver intrinsèquement (prononcer bien sûr à la façon de Dali) son existence.

Journal d'un fantôme interroge le mystère de la création, avec intelligence et ironie, et convoque le divin, qu'il soit de tendance bouddhiste ou chrétienne, voire païenne. Et c'est

dans le ciel que se situe une bonne part du récit, dans un avion (Nicolas de Crécy « *est incapable de dessiner un avion* », écrivait avec provocation Raphaël Meltz dans la monographie parue aux éditions de l'An 2. Grotesque, a sans doute pensé



Nicolas de Crécy, relevant brillamment le défi), lequel avion compte parmi ses passagers l'auteur et son personnage. Et le lecteur d'assister avec amusement au jeu du chat et de la souris sur l'air de « mais je ne vous connais pas monsieur » auquel tout deux se livrent assis côte à côte.

Un des moments le plus drôle de l'album est le passage en « mode brou de noix » qui incommode LE dessin au moment où, sur l'insistance de l'auteur, il devient flash-back.

Le concept de dessin est une sorte d'ectoplasme que l'auteur investit plus ou moins, l'habitant ou s'en absentant. Mais l'auteur n'est jamais très loin, apparaissant parfois en silhouette d'arrière plan, comme s'il ne pouvait s'empêcher de venir voir ce qu'il se passe « en son absence ».

Journal d'un fantôme interroge l'angoisse de la création, particulièrement dans le cadre d'un travail de commande, comme c'est le cas pour ce reportage à Recife commandé par le magazine *Géo*. Nicolas de Crécy explique l'alchimie qu'il souhaite opérer : « *Laisser reposer les choses (formes et ambiances) vues dans la journée, dans un coin de mon cerveau prévu à cet effet, attendre que les images s'altèrent légèrement par simple action de mélange et de superposition pour les ramener à la surface (par mon crayon)...* ». C'est ainsi que le réel doit être digéré avant d'être retranscrit.

On l'aura compris, le parti pris du *Journal* n'est pas celui classique de la chronologie, mais celui du point de vue du dessin lui-même à partir duquel tout le récit s'ordonne : la place du rêve, le flash-back, la fiction elle-même devenant tout autant élément du journal que la réalité. La fiction n'est-elle pas la réalité du dessin? Un fantôme existe sans vraiment exister. Il faut donc explorer les nuances de l'existence, y compris graphiquement. L'album se termine en un court et troisième chapitre à Paris. Pendant l'atterrissage de l'avion, Nicolas de Crécy raconte un épisode durant lequel il a failli perdre la vie en étant éjecté du siège d'une moto. « *À l'occasion de cet intermède, j'ai pu croiser mon fantôme ...* ». Cette vision de la non-existence est la source vivante de l'acuité et de l'urgence du dessin.

La fin de l'album est particulièrement émouvante : l'idée de dessin demande à l'auteur de vivre encore un peu, mais elle disparaît dans la blancheur d'une dernière case, puisqu'il faut bien finir un livre, comme un jour on finit sa vie. ■

| *Catherine Ternaux* |

Nicolas de Crécy
Journal d'un fantôme
Futuropolis. 222 p., 24€

Faire semblant c'est mentir
Dominique Goblet

Apparue avec le groupe belge Frigo issu de l'école Saint-Luc de Bruxelles, Dominique Goblet n'a publié que trois livres en quinze ans. On aurait pu l'oublier. On l'attendait.

Ce sera *Faire semblant c'est mentir*, commencé en 1995 comme l'indique dans sa préface Jean-Christophe Menu qui décrit bien le processus à la fois chaotique et déterminé de ce livre, façonné au fur et à mesure, laissé de côté, repris, les événements le dépassant tour à tour. Il fait suite à *Portraits crachés*, paru en 1997 (éd. Fréon), recueil de travaux où se distinguait déjà la question autobiographique et à *Souvenir d'une journée parfaite* en 2000 (éd. Fréon), dédié à son père « *le pompier mort en 1998* », qui aurait pu être inclus dans ce dernier livre.

Philip Roth, qui a usé de doubles ou de triples Je, jouant au plus fin avec l'autobiographie, a bien affirmé « histoire vraie » en sous-titre de *Patrimoine*, quand il s'est agi de parler sans fard de la mort de son père, et d'en faire un portrait au plus près.

Ici une autre voix que celle de la signataire participe à l'écriture, « *deux voix un seul dessin* », celle de Guy-Marc Hinant; sa relation compliquée avec Dominique Goblet intervient dans le récit, dans sa forme comme dans son fond. La postface qu'il signe pose deux questions essentielles : « *quelle part la fiction produit le simple fait de s'arrêter sur des épisodes-clés de notre propre existence ?* » et « *quel est mon rôle, moi, qui interviens sur le scénario de ce qui est censé être une autobiographie ?* ». Il conclut que « *GM n'est pas Guy-Marc et que la Dom du récit n'est pas Dominique Goblet – ce sont des avatars contrôlés de personnes vivantes portant des noms similaires* ». Elle écrit de son côté : « *Au fond les récits inventés sont notre vie intime.* »

Et cependant tout est vrai. Le lecteur sait qui lui parle en confidence, en amitié. Il a le sentiment d'être devant la vérité des êtres, vus par ceux qui les aiment. Dom, un avatar littéraire, certes, mais elle est bien Dominique/Nikske, l'amoureuse de Guy-Marc, la mère de Nikita et la fille de son père. Le portrait du père, de son pompier de père, est la raison d'être du livre, entrelacé des atermoiements de la vie amoureuse, avec de surcroît le regard de sa fille Nikita qui grandit au cours du livre. Chacun est présent dans sa complexité, empesé par ses tourments, emporté par ses sentiments, loin de tout simplisme héroïque. Alors que les défauts gigantesques de « papy-moustaches », son égoïsme, son alcoolisme, sa grande gueule, sa négligence, aurait dû le ranger au rayon des imbéciles, Dominique Goblet reste aux antipodes du règlement de comptes bien qu'elle ne signale guère de qualités à mettre à son crédit. Le problème n'est jamais posé ainsi, arithmétique. L'ensemble est empathique. Elle ne se drape pas dans le rôle

avantageux de juge. Les traumatismes subis, les malentendus, les silences interminables, maintenant que la mort est au rendez-vous (n'oublions pas que le père meurt lors de l'écriture) sont autant de pierres pour la construction du Tombeau que se propose d'être ce livre-portrait, quand *Souvenirs d'une journée parfaite* était celui de l'immédiateté du deuil, de la conjuration du vide, se concluant par : « *à la prochaine fête des pères j'irai faire un pique-nique en forêt et je boirai un coup à sa pensée.* » Nous sommes conviés à lire, et à participer, à un profond hommage.

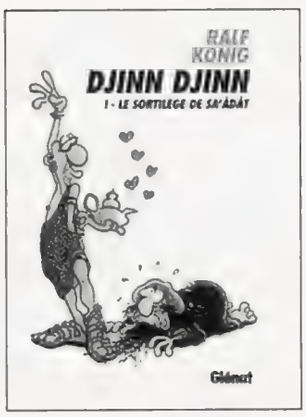
Jean-Christophe Menu écrit dans sa préface que ce livre sent l'huile, le crayon gras, le bois humide, le brol du Vieux Marché. Le dessin de Dominique Goblet, qui est déjà composite en lui-même, celui d'une plasticienne engagée en bande dessinée, prend divers tours au cours du temps et des situations. La nature expressive de chaque outil est utilisée à bon propos, comme elle changerait d'instrument au cours du même concert, du hautbois d'amour à la contrebasse et à la guitare électrique, ou encore la crécelle. Chaque personnage est bien défendu par son avatar dessiné. La variété des modes graphiques, le cheminement du trait, sa vigueur, sa subtilité, sa maigreur, son épaisseur, sont éminemment sonores comme la manière de former les bulles et de les remplir d'une écriture évocatrice du ton de chaque parole, au-delà du contenu du texte même, qu'elle soit amoureuse, jalouse, enfantine, hurlante, éthylique, chuchotante… Toutes ces nuances sont magistralement traduites par le travail éditorial.

Rarement les fantômes ont été si bien défendus. ■

| *Dominique Hérody* |

Dominique Goblet
Faire semblant c'est mentir
L'Association, 136 p. coul., 30€

Djinn Djinn
Ralf König



Outre-Rhin, Ralf König est une vedette de la bande dessinée. En 1987, la parution de son roman graphique *Der bewegte Mann* (*Les Nouveaux mecs*) chez l'éditeur généraliste Rowohlt le fit passer directement du statut d'auteur fétiche de la communauté gay à celui de bédéaste grand public, sans détour par les maisons d'édition de BD traditionnelles, essentiellement occupées à traduire des productions étrangères.

Bizarrement, en France, sa notoriété ne dépasse guère le public gay. Les amateurs de BD le connaissent à peine, le grand public pas du tout. Peut-être son éditeur français ne met-il pas assez en avant un très grand humoriste qui sait si bien parler de notre temps ? *Djinn Djinn,* dernier opus en deux parties où König fustige le fondamentalisme religieux et la répression sexuelle qui l'accompagne, traite de l'actualité la plus immédiate sur le mode humoristique. Ç'aurait pu être l'occasion de voir enfin cet auteur accéder chez nous à une reconnaissance à la mesure de son talent.

Djinn djinn raconte les mésaventures d'un mollah grincheux, misogyne et intolérant transformé en génie de la lampe destiné à satisfaire les épouses d'un harem. La théière où il est enfermé est envoyée en Europe parmi les cadeaux offerts par le calife Haroun ar-Rachid à l'empereur Charlemagne. Redécouvert au XX[e] siècle par une femme de ménage, elle finit par aboutir entre les mains de Dörte, une quadragénaire célibataire qui partage un appartement avec le très gay Manfred. En fait, l'histoire n'est pas vraiment celle du mollah, que son expérience de « dieu de l'amour » ne rendra ni plus tolérant ni moins misogyne (et qui finira par en subir les conséquences), mais bien celle de deux êtres en crise (Dörte n'arrive pas à trouver une relation stable, Manfred n'accepte pas son corps qui ne correspond plus aux canons de la beauté masculine) que l'irruption du génie va confronter à leurs propres démons.

König semble ici avoir à cœur de lutter contre sa propre misogynie : Dörte est le personnage féminin le plus complet qu'il ait créé de toute sa carrière, et de loin le plus positif. Elle ne tombe pas sous l'emprise du djinn, préférant une réalité qui n'est pas toujours comme on la voudrait à un illusoire fantasme d'amour. Faisant fi de ses préjugés, elle découvre la véritable sensibilité du massif Götz sous une enveloppe d'homme de Néandertal. À l'inverse, Manfred sombre dans une relation déséquilibrée avec la trop belle incarnation de ses fantasmes, s'enfonce dans la dépendance et finit par se laisser dominer par son esclave sexuel. C'est que, contrairement à Dörte, le presque quadragénaire ne s'accepte pas tel qu'il est. Il ne parviendra à se délivrer de l'emprise de son – mauvais – génie qu'en se laissant aimer pour ce qu'il est et non pour ce qu'il voudrait être.

En plus de vingt ans de pratique du roman graphique, König est arrivé à un haut degré de maîtrise de la forme longue. Dans *Djinn Djinn*, on ne remarque pas, tant elle paraît évidente, l'aisance avec laquelle il structure et rythme son récit, par l'alternance de scènes se concentrant tour à tour sur les différents prota-

gonistes, par l'utilisation de procédés ingénieux, comme l'encadrement du récit par la voix narrative d'un conteur oriental, ou le constant parallèle entre Moyen Age et époque contemporaine. König ne craint pas non plus de varier les registres, donnant ainsi à sa première scène d'ouverture l'aspect d'une superproduction cinématographique tandis que la seconde emprunte à l'esthétique plus dépouillée du théâtre.

Mais l'auteur n'est pas un formaliste, les procédés, chez lui, étant toujours liés à un contenu. Ainsi, le parallèle passé/présent met en avant la persistance d'attitudes égoïstes et destructrices mais aussi de la possibilité de les dépasser. König oppose le djinn de la première partie, destiné à satisfaire les femmes, à celui de la deuxième partie, issu de fantasmes homosexuels d'hypervirilité. Le premier est doux et cultivé (il connaît toutes les positions du Kâmasûtra), l'autre un macho borné, justifiant ses pratiques homosexuelles par d'hypocrites arguties, et considérant les femmes comme des inférieurs. Le mollah qui régnait en maître sur sa mère, ses femmes et ses filles, au fond de son désert, trouve lui aussi son pendant en Udo, l'ex de Dörte, qui trouve parfaitement normal d'utiliser à tour de rôle sa mère pour la lessive, son épouse pour la couture et ses maîtresses pour satisfaire ses besoins sexuels.

Il ne s'agit donc pas, pour König, d'opposer un présent civilisé à un passé barbare. La scène la plus triste du livre est sans doute celle où le mollah, revenant dans sa ville plus de mille deux cents ans après son départ constate que rien n'y a changé. Cependant, si la haine et l'intolérance sont de tous les temps, l'amour et la tolérance aussi. La première rencontre des trois religions du livre, à l'époque de Charlemagne, n'avait pas été un affrontement mais un échange de cadeaux. L'auteur n'oublie jamais que *Djinn Djinn* trouve ses sources dans les contes de Mille et une nuits, l'œuvre la plus remarquable d'un Moyen-Orient tolérant et cosmopolite qui donnait à l'Occident des leçons de civilisation. ■

| *Jean-Paul Jennequin* |

Ralph König
Djinn Djinn
Le sortilège de Sa'âdât
Le voile et le péché
Glénat, chaque vol. 176 pages, noir et blanc, 9,99 €

Jérôme et Sultana

Nylso

« Ce livre de poète, qu'il venait de recevoir pour qu'il en fasse le compte-rendu, lui inspira, au cours de la promenade qu'il avait entreprise tout à fait machinalement à vrai dire, certaines réflexions […]»
Robert Walser, *Le Territoire du crayon*,
traduit de l'allemand par Marion Graf, éd. Zoé

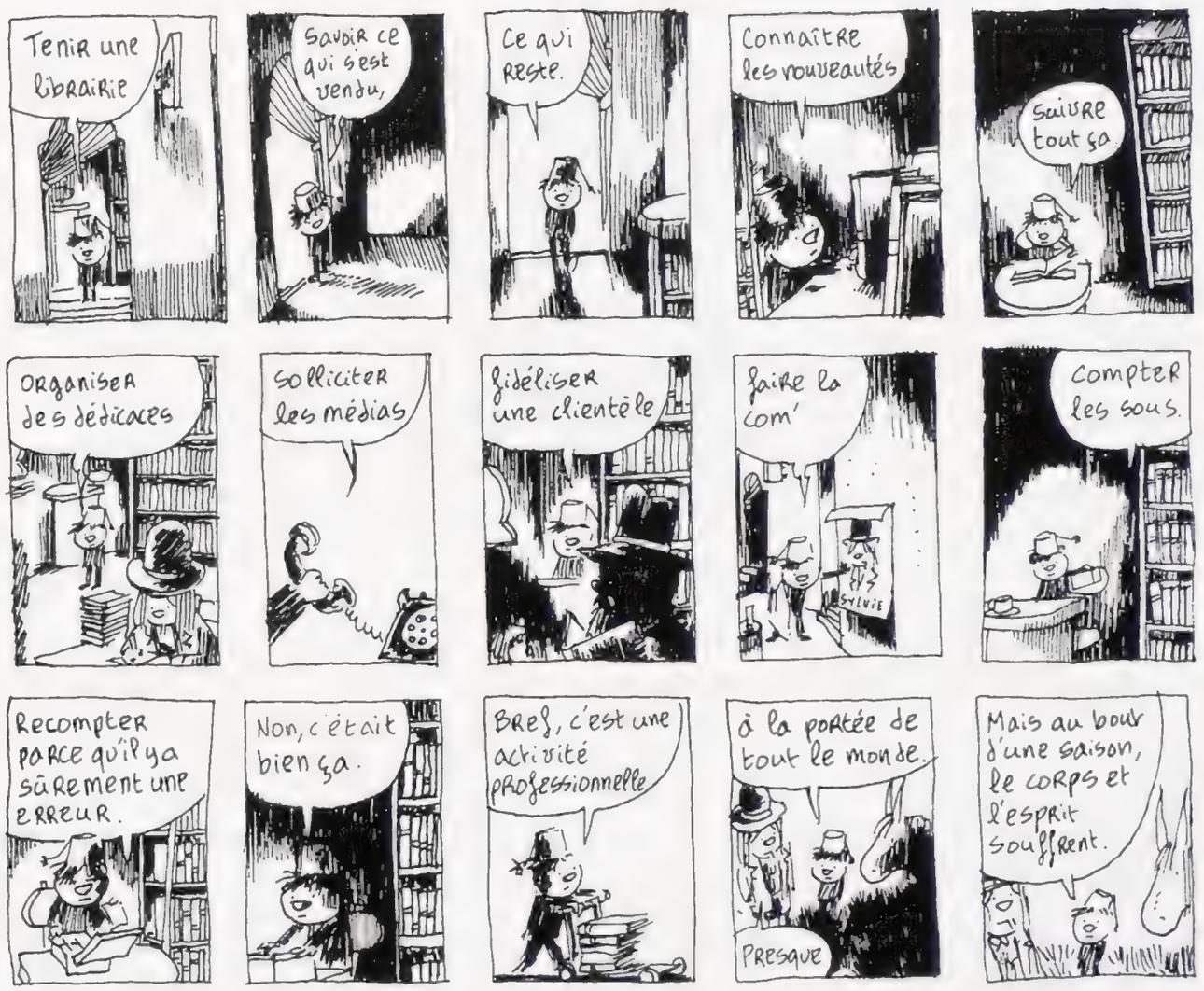
« Un beau matin, un jeune homme ayant plutôt l'air d'un adolescent entra chez un libraire et demanda qu'on voulût bien le présenter au patron. Ce que l'on fit. Le libraire, un vieil homme très digne dévisagea avec attention ce garçon qui se tenait devant lui un peu gêné, et l'invita à parler : "Je veux être libraire, dit le jeune homme, c'est une envie que j'ai et je ne vois pas ce qui pourrait m'empêcher de la suivre jusqu'au bout. je me suis toujours imaginé le commerce des livres comme quelque chose de merveilleux, un bonheur, et il n'y a aucune raison pour que j'en sois privé plus longtemps. […]" »
Robert Walser, *Les Enfants Tanner*,
traduit de l'allemand par Jean Launay,
éd. Gallimard

Si Jérôme est moins effronté que Simon Tanner, et sa vocation de libraire moins péremptoire – il souhaite être écrivain – comme sa relation à son « maître » moins équivoque, les trois volumes de Nylso joliment édités par FIblb (une ancienne édition est à oublier) offre une bande dessinée qui s'ancre dans la littérature, sans ostentation, sans soumission, avec un ton et un rythme qui n'appartient qu'à son auteur – manière développée paisiblement depuis une quinzaine d'années, non sans une belle conviction.

Si la *vraie* boutique de Jérôme, l'Alphagraph, à l'origine du projet sur le mode du feuilleton (d'autres auteurs rennais ont été de la partie), se situe dans le *vrai* Rennes, c'est dans un Orient métaphorique, un petit village de torchis environné de paysages pas si arides que ça – à l'image de ceux de Kiarostami – que des militants du livre se retrouvent et dialoguent avec un esprit de sérieux empli de grâce, y compris Bourrique, sa mule, sa confidente bien avant d'être le moteur de la roulotte (elle n'a aucune instruction mais connaît tous les titres des livres par éditeur, par genre, les références, les numéros ISBN). La nature alentour, qui, comme chez Walser, est un jardin poétique, une source d'épanouissement, où la pénombre fait place à la lumière, est un terrain privilégié pour se retrouver. Quant à découvrir le monde – l'autre, le *vrai*? – Jérôme remet ça à plus tard, laissant à son amie « écrivaine voyageuse », Sylvie Chimilder, émule de Nicolas Bouvier, le soin de l'enchanter par ses récits.

Dans son petit théâtre, Nylso réfléchit sur l'acte d'écrire et de lire. Il est un écrivain, sa littérature est dessinée, sinueuse et limpide, sans contrainte due à un genre quelconque ; son trait « pattes de mouche », extrêmement précis dans la description des lieux garde toujours une légèreté elliptique, à l'instar de l'excellence des dialogues.

L'alter ego de Jérôme-Nylso, Sultana, l'étudiante féministe à l'âme d'écrivain, lectrice invétérée, résume ainsi le propos :



« *Je crois que face à une œuvre que tu apprends à aimer, tu t'identifies. Mais entrer dans la peau d'un écrivain n'aide pas à en devenir un soi-même.* » Et quand un bon génie en forme de lièvre (de livre ?) vient lui proposer ses services, il répond : « *Tout ce que tu peux m'offrir, l'argent le pouvoir, la séduction facile, je m'en fiche !*

— *Tu veux devenir écrivain ?*

— *Oui !* »

Le troisième volume voit Jérôme, jusqu'alors simple commis, livré à lui-même quand son patron lui confie la boutique de province pour aller exercer dans la capitale. « *Tenir une librairie, savoir ce qui est vendu, ce qui reste, connaître les nouveautés, suivre tout ça, organiser des dédicaces, solliciter les médias, fidéliser une clientèle, faire de la com', compter les sous* [...], *bref c'est une activité professionnelle, à la portée de tout le monde, mais au bout d'une saison le corps et l'esprit souffrent.* » Autrement dit, la librairie ne devrait être qu'un lieu de rencontre et de débat où on échange ses goûts littéraires, Gombrowicz, Hemingway, Brautigan, Leopardi, Orwell, Nizon ou Walser, extraterritoriale pour mieux appréhender le monde. Autrement dit une bibliothèque. *A Library.*

Jérôme n'est pas un traité philosophique. Mais il est philosophique. Saint Jérôme, patron des traducteurs, n'a-t-il consacré sa vie à l'étude et aux commentaires de la Bible ? Et le *Philosophe* de Rembrandt pourrait méditer dans le clair-obscur de cette librairie. ■

| *Dominique Hérody* |

Nylso
Jérôme et Sultana
Flblb, 112 pages noir et blanc, 15€

La vie secrète des jeunes
Riad Sattouf

Avant le nouveau millénaire le jeune était prévisible ! Jusque-là nous savions deviner ses états d'âme, errant entre la molle enfance et la coriace réalité de l'âge adulte. Vaguement contestataires, un poil romantiques, volontiers idéalistes et naïfs, communautaristes à souhait, les groupes dans lesquels le jeune des années 80-90 se reconnaissait, ses rites, ses codes n'avaient plus de secrets pour nous. Endormis par notre vieille idée du jeune perpétuel, nous n'avons pas vu qu'une mutation était en train d'engendrer un jeune d'espèce inconnue. C'est le sentiment qui domine à la lecture de *La vie secrète des jeunes* de Riad Sattouf, compilation des chroniques qu'il propose toutes les semaines dans *Charlie Hebdo* depuis l'été 2004. Conçue invariablement sur le même principe, d'après le modèle revendiqué par l'auteur de *La Vie secrète des bêtes*, une collection éditée par Hachette Jeunesse dans les années 80, chaque livraison de cette série consiste en un court reportage dessiné de scènes saisies sur le vif par Sattouf au hasard d'un voyage en métro, à la terrasse d'un café ou dans une file d'attente. Hormis un liminaire « vu, entendu… » destiné à identifier le cadre conjoncturel de chaque situation et à attester de la véracité de ce qui est raconté, ces chroniques de la vie ordinaire sont dépourvues du moindre commentaire et ne trahissent aucun jugement de l'auteur qui se pose donc en observateur. Ainsi qu'il l'explique dans le préambule du livre : « *je vois des trucs et j'essaie de les raconter* », laissant interprétations et conclusions aux seuls lecteurs. Sur ce point *La vie secrète des jeunes* se distingue de *Retour au collège*, un précédent ouvrage de Sattouf déjà préoccupé par la jeunesse contemporaine où, à l'instar du botaniste ou de l'entomologiste, l'observation trouvait sa traduction dans une classification glosée des collégiens de l'un des arrondissements les plus huppés de Paris. Ici, le regard affuté de Sattouf harponne tout ce qui passe à sa portée. Depuis la racaille de banlieue, jusqu'au fan de *Star Wars*, en passant par le casteur de films X, les mères névrosées, la question du voile à l'école, la finale de la coupe du monde de foot, il n'est point de milieu, point de mœurs et de comportement qui doivent lui échapper, composant, en ethnosociologue pince-sans-rire, un portrait de la jeunesse moderne en corrélation avec la société dans laquelle elle évolue. Le voile qui se lève révèle une génération d'individus engagés dans une impitoyable compétition narcissique qui signe le triomphe du libéralisme économique mais aussi social et sexuel. Ces compétiteurs égocentriques, Riad Sattouf en souligne les ornements : celui-ci exhibe le dernier modèle de téléphone portable, cet autre porte bas le *jean* stylé et arbore une casquette à l'envers, la plupart emploie un sabir mêlant verlan et SMS, langue de la pensée globale dans laquelle se reconnait le jeune de banlieue et celui des beaux quartiers. Plongé dans un prodigue flux publicitaire le jeune rêve un Monde chimérique dont les *leaders* d'opinion sont des *people jet-setters*, des chefs d'en-

treprises ou des responsables d'ONG. Défiguré par l'acné et insouciant de sa mortelle condition, il est consumériste à l'excès dans son besoin de posséder vite le meilleur de ce que lui offre la société de consommation. Pour le jeune néolibéral vu par Sattouf, la nouvelle lutte des classes épouse une dialectique qui s'articule autour de la pensée du « chacun pour sa gueule » et que l'on pourrait résumer dans une formule : « *winners* versus *loosers* ». Ancrée sur ses trois piliers « Solitude », « Sexe » et « SMS », cette « *génération prédatrice et décomplexée au niveau du pognon* », pour reprendre une expression lue et appréciée dans *Pascal Brutal*, annonce la France madelinisée dont on se délecte dans cette autre série désopilante de Sattouf publiée dans *Fluide Glacial*.

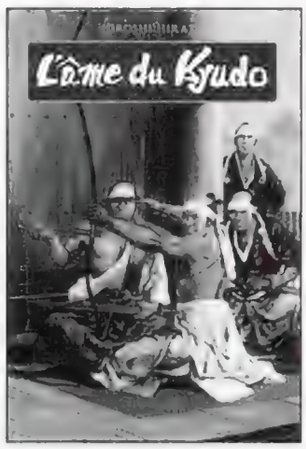
Le postulat du documentariste qui s'efface derrière son sujet ne résiste pas longtemps devant la charge évidente qui transpire dans le dessin faussement simpliste de Riad Sattouf. Et il s'y entend pour représenter l'agressivité, exprimer le cynisme, la lâcheté ordinaire à travers une galerie de trognes boutonneuses qui secrètent la bêtise ou la suffisance. Sous sa plume peu amène, le banal oscille entre la comédie grotesque et la tragédie vaudevillesque au point que le lecteur ne sait plus s'il faut rire ou pleurer de cette société humaine ainsi épinglée. Bien qu'il ne se reconnaisse pas parmi les dessinateurs de presse capables en quelques dessins de cerner l'essentiel d'un fait de société, d'une pensée, force est de constater que Riad Sattouf est un des meilleurs observateurs satiristes de la société française. C'est incontestablement le choix du point de vue décalé qui fonde son originalité. Sattouf ne s'attaque pas frontalement aux problèmes de société, aux questions politiques comme la plupart de ses confrères mais envisage ces sujets par le prisme de la France profonde : l'affaire du port du voile qui divise l'opinion, les intégrismes, sont envisagés dans des dialogues de sourds, des échanges animés à une terrasse de café, la victoire du sarkozysme s'incarne dans un vif échange entre un jeune issu de la classe dominante, celle des décideurs, et un videur de boîte, symbole périmé de la bourgeoisie finissante. Emblématique son traitement du procès intenté à *Charlie Hebdo* – jugé en Février 2007 –, pour avoir publié les caricatures danoises de Mahomet et pour un dessin de Cabu représentant le prophète se désolant d'être aimé « par des cons » : plutôt qu'un compte-rendu d'audience Riad Sattouf s'intéresse lui à la foule de curieux qui se masse aux portes du tribunal et à recueillir les commentaires de jeunes venus soutenir les plaignants et l'Islam bafoué. Complément savoureux du portrait du jeune qui ressemble furieusement au héros houellebecquien, pathétique d'efforts pour « rester vivant ». ■

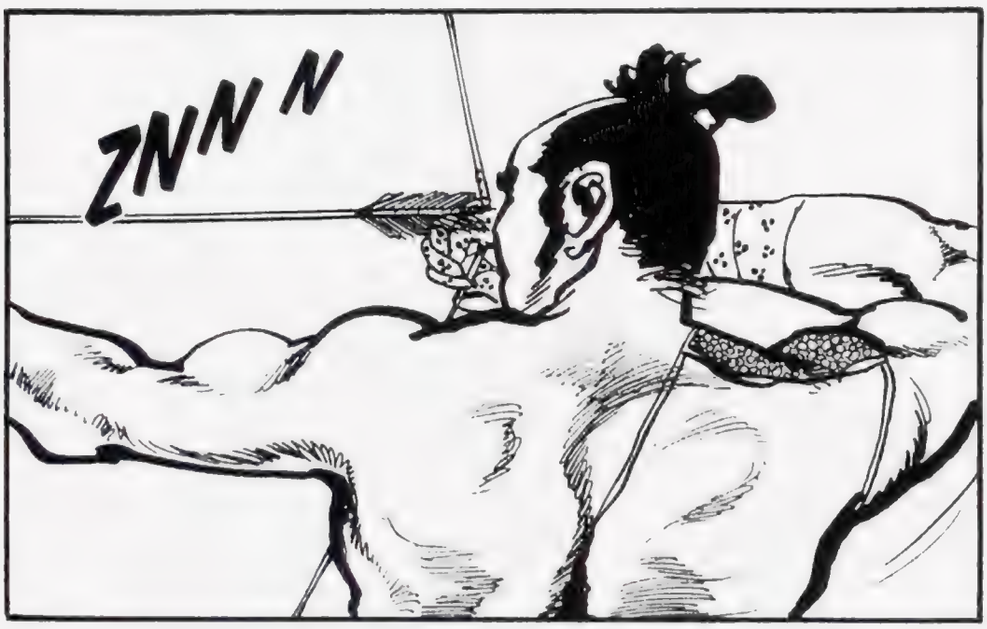
| *Jean-Philippe Martin* |

Riad Sattouf
La vie secrète des jeunes
L'Association, 100 pages noir et blanc, 28,95€

L'Âme du Kyudo
Hirata

Né en 1937, Hiroshi Hirata ne se définit pas comme auteur de manga mais de *gekiga*. Ce terme lancé en 1958 par Yoshihiro Tatsumi désignait dans l'esprit de son créateur une forme de bande dessinée sombre et adulte, par opposition aux histoires infantiles et au dessin rondouillard d'Osamu Tezuka. S'il n'est plus guère utilisé au Japon de nos jours, le terme *gekiga* renvoie néanmoins dans l'esprit du public à un style graphique caractéristique des années 70 et à des récits violents et désabusés, dont *Lone Wolf and Cub* de Kazuo Koike et Gôseki Kojima ou *Golgo 13* de Takao Saito sont de bons exemples, tandis que certains vétérans, tel Hirata, s'en réclament encore. Voici la définition qu'il en donnait lors de sa venue en France en juin 2007 : « *Un* gekiga, *c'est un drame réalisé sur papier ; un drame par lequel on essaie d'atteindre aux tréfonds de l'âme humaine. D'ailleurs, faire du* gekiga *relève à mon sens moins du résultat concret que d'une attitude par rapport à la création*[1]. »





L'Âme du Kyudo, originellement publié en 1972, représente la quintessence de ce style, dans le fond comme dans la forme. Influencé autant par les illustrations des romans de samouraïs que lisait son père avant-guerre, que par l'art graphique de l'ère Meiji (1868-1912) ou le cinéma d'Akira Kurosawa et Masaki Kobayashi, Hirata a développé un style personnel, qui combine la qualité graphique de l'illustration et le dynamisme propre à la bande dessinée japonaise. Son travail sur la représentation des samouraïs et de leur quotidien, auquel il a consacré l'intégralité de sa carrière (à l'exception d'un feuilleton autobiographique publié à partir de 1990: *Otôsan monogatari*) éclipse ainsi tout ce qui a pu être dessiné à ce sujet. Sur le fond, la ferveur avec laquelle Hirata dépeint la geste des guerriers du Japon ancien se trouve contrebalancée par un discours très critique vis-à-vis du système féodal, aux résonances marxistes, illustrant parfaitement l'idée du dévoilement des mécanismes de domination décrit par Pierre Bourdieu. Dans *L'Âme du Kyudo*, le personnage principal est ainsi amené à prendre conscience puis à dénoncer l'inutilité de la compétition de tir à l'arc pour laquelle il s'est durement entraîné ; un gâchis en terme de ressources et de vies humaines – de nombreux participants meurent à l'entraînement, tandis que ceux qui échouent commettent le suicide rituel –, dont le véritable but est de donner aux clans de samouraïs un substitut à leurs rivalités ancestrales (à l'instar des compétitions sportives actuelles) devenues obsolètes dans un pays désormais unifié. Une peinture de la domination d'état et de la lutte des classes à portée universelle. ■

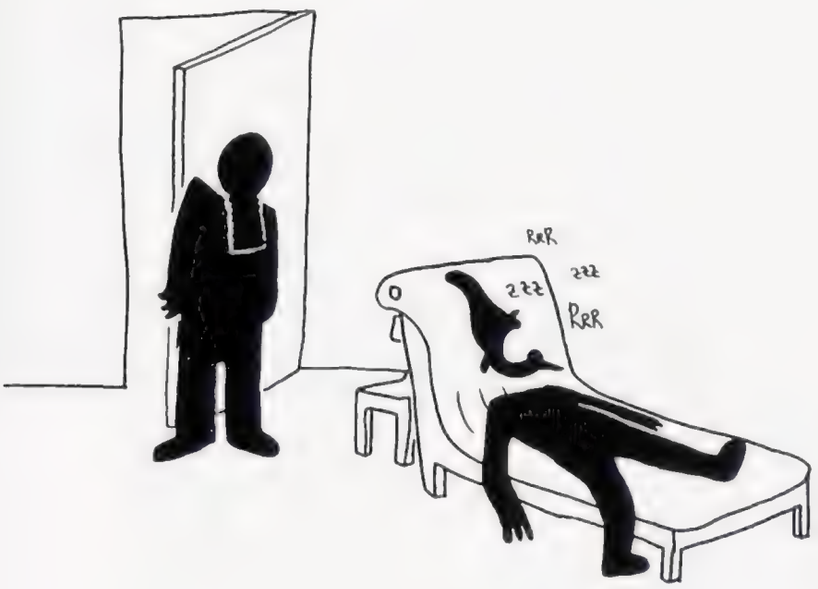
| *Julien Bastide* |

Hiroshi Hirata
L'Âme du Kyudo
Delcourt / Akata, 2007, 459 pages, 19,90€

1 | Version intégrale de l'entretien sur www.du9.org.

L'autre fin du monde
Ibn al Rabin

L'Autre fin du monde : voici un des plus beaux ovnis sortis de la masse des publications de bande dessinée de cette année. Extérieurement, le livre ressemblerait plus à un dictionnaire ou un gros roman tendance (avec son titre à grosses lettres roses sur fond blanc), qu'à un ouvrage de bande dessinée. Mais c'est bien de bande dessinée qu'il s'agit, et une des plus étonnantes qui soit : sur plus de 1 300 pages, l'auteur développe tout doucement mais fermement un récit plein d'humour et de poésie, en recourant à un dessin au minimalisme absolu. C'est bien le style graphique qui frappe au premier abord : les personnages sont réduits à des pictogrammes, des silhouettes qui ne sont caractérisées



que par un petit détail (une coiffure, un chapeau au profil particulier). L'auteur n'hésite d'ailleurs pas à jouer avec ces conventions comme pour mieux les souligner aux yeux du lecteur. Les décors ne sont pas beaucoup plus élaborés, et ils apparaissent généralement toujours sous le même point de vue, à nouveau comme des pictogrammes. L'originalité de l'ouvrage tient aussi à sa mise en page : le récit se développe dans une série de petites cases carrées, toutes de la même taille, disposées de manière irrégulière sur la page, formant ainsi, par un jeu de composition, une sorte de chemin graphique tout au long de l'ouvrage. De temps à autre, un personnage ou un paysage sort de la case et occupe une pleine page voire une double page entière, venant rythmer le récit par des césures saisissantes.

De cette mise en page naît un rythme bien particulier, parfois lent et contemplatif, parfois rapide, et une atmosphère originale qui sait marier à merveille l'humour et une forme de poésie. Malgré l'absence d'expression des visages de ses personnages, Ibn Al Rabin réussit l'exploit de nous transmettre une véritable émotion, portée par le dépouillement des images et leur agencement dans l'espace de la page. Quant à l'humour, l'histoire n'en manque pas : il naît autant du texte que du dessin et d'une utilisation adroite de l'ellipse. Les dialogues sont très souvent savoureux, ponctués de formules mordantes qui font mouche (« *Je ne bois jamais avec des gens que je risque d'insulter une fois bourré* »). L'auteur sait également jouer sur les silences ou les monologues pour caractériser ses personnages, et faire naître des situations saugrenues. Le ton est parfois proche de celui de Lewis Trondheim dans ses aventures de Lapinot : on retrouve ces situations absurdes poussées à leur dernière extrémité et ce décalage entre un dessin très simple et un récit alambiqué. Mais Ibn Al Rabin développe une dimension poétique plus forte.

Quant au contenu du récit en lui-même, on comprendra qu'il est des plus difficiles de résumer une histoire de plus de mille pages. Pour éviter de trahir ce livre étonnant, je me contenterai de parodier une formule utilisée sur les quatrièmes de couverture des albums de Lapinot : *L'Autre fin du monde* réjouira les amateurs d'amour, de mort, de fantômes, de psychanalyse et d'essence qui brûle. ■

| *Ambroise Lassalle* |

Ibn al Rabin
L'autre fin du monde
Atrabile, 2007, n. p., 42€

Campo di Baba
Amanda Vähämäki

Encore dans l'inconscient de son éditeur, *Alice* d'Atak était en 2000 le premier jalon d'un programme poétique pluridisciplinaire aujourd'hui développé par le Frémok.

En partant du livre fondateur de Lewis Carroll, dont le fac-similé du manuscrit original a été pour l'occasion réédité, l'Expérience Alice cherche aujourd'hui à inscrire un ensemble d'œuvres contemporaines et patrimoniales au sein d'une généalogie secrète.

Campo di baba, premier livre d'Amanda Vähämäki, jeune finlandaise et co-animatrice de la revue italienne *Canicola*, est une nouvelle résurgence de cet imaginaire. Sa co-édition dans trois pays, avec la Suède et la Finlande, dessine un axe intrigant dans le paysage de la bande dessinée européenne.

Au sortir d'un cauchemar, dans lequel Le Monstre du Loch Ness dévore Donald Duck, une petite fille commence une journée qu'on imagine pareille aux autres. Elle partage sa maison avec d'autres enfants dont l'un d'entre eux est estropié. Un invité, dans la cuisine, a littéralement l'apparence d'un monstre. La petite fille boit à même la cafetière puis découvre avec dépit mais sans surprise que son réfrigérateur est empli d'une pourriture dégoulinante.

Un ours l'attend dans la rue au volant d'une voiture… Et le trajet emmène notre héroïne dans un bar d'adultes, où elle sera saoulée, soignée puis exploitée sans vergogne dans un champ de beignets vivants décimés par le labour.

Sur le thème de l'enfant abandonné en pleine construction de son identité, l'auteure décrit une errance cauchemardesque, compressée à l'extrême en quatre scènes traumatiques.

La logique onirique à l'œuvre compose un monde proche de notre réalité, dans lequel l'univers fantasmatique de l'enfant se matérialise. La part d'absurde qui en découle y est consciemment tolérée, comme par caprice, tandis que la fausse maladresse dans le dessin, passant par le flou de traits au crayon gras mal gommés, accentue la sensation que l'imaginaire se greffe au réel.

On a appelé ailleurs ce monde « Le Pays des Merveilles ». Mais celui-ci est trop ouvertement plein d'horreurs pour y correspondre tout à fait.

Comme justement mentionné dans le manifeste Expérience Alice, Lewis Carroll apporta une grande nouveauté à la littérature pour la jeunesse : le renversement de la logique de l'enfance d'or et de l'âge adulte.

Le monde de *Campo di baba*, semble surgir de l'esprit d'un enfant qui, confronté à l'angoisse de l'abandon, reconstruit un monde imaginaire de la solitude, des malversations et de l'errance.

Si l'issue pouvait alors être le passage à l'âge adulte, le rituel est ici éminemment traumatique et la scène centrale du livre est à cet égard éloquente : après avoir perdu sa dent, la petite fille entre dans un *pub* où elle est droguée. On arrache sous ses yeux un croc acéré de la gueule d'un loup, qui lui est ensuite greffé. La métaphore est toute symbolique, la confrontation avec la douleur et la cruauté apparaît inéluctable.

Seules les ultimes pages voient le réconfort faire enfin son entrée, avec l'apparition fraternelle d'un nouvel enfant, figure

allégorique sortie d'un monde désormais perdu. Une grosse crise de larmes survient alors, catharsis de toutes les angoisses du récit.

Après une si terrible aventure, le plus étrange est peut-être de rester sur une profonde sensation de douceur, car c'est bien une infinie délicatesse qui plane encore longtemps après la lecture. ■

| *Alexandre Balcaen* |

Amanda Vähämäki
Campo di Baba
Frémok, 64 pages bichro, 14€
http://experiencealice.wordpress.com/

Orfi aux enfers : Poema a fumetti

Dino Buzzatti

En 1969, Dino Buzzati n'a plus rien à prouver quand il publie *Poema a fumetti*, sa première et unique bande dessinée. On le reconnaît comme écrivain, fort du succès du *Désert des Tartares*, mais son œuvre visuelle, tableaux et dessins, reste en retrait. Pourtant, il assimile volontiers les deux : « *Que je peigne ou que j'écrive, je poursuis le même but, qui est de raconter des histoires.* » Il était donc tout à fait logique qu'il en vienne aux *fumetti*.

Pour ce nouveau et dernier roman, il choisit de croiser ses différents travaux et de composer une pièce-somme, hybride de sa bibliographie antérieure. D'un côté, le texte poétique, chant sonore et imagé en soi d'un Orphée du vingtième siècle. De l'autre, des dessins, parfois issus de photos, parfois inspirés d'autres artistes de son temps ou du passé. Le plus souvent, les deux ne communiquent pas, dans la continuité d'un livre illustré : le texte se suffit à lui-même tandis que les images s'attachent à convoquer d'autres logiques et d'autres perspectives. Variations infinies sur un trait qui se transforme, passant d'un aperçu à l'autre. L'influence du Pop Art est nette, mais elle se conjugue avec celle du surréalisme. C'est comme si au soir de sa vie, le romancier, journaliste et nouvelliste avait voulu relier ses amours dispersés, ceux de son époque, dans un seul ouvrage.

L'histoire passe au second plan, mythe d'Orphée et Eurydice prétexte à une variation sur l'univers réel et imaginaire des années 1960. La mise en abyme était inévitable : le poète décrit les rues et les villes du monde des morts et celles du monde des vivants. La perte du sens, la peur de la mort, l'amour inutile, tous thèmes parcourant l'œuvre écrite de Buzzati, sont évoqués par de multiples exemples. Au milieu des silhouettes, se profilent parfois de grands immeubles aux fenêtres alignées, planches perdues reproduites à perte de vue.

Pourtant Buzzati s'essaye parfois au langage propre de la bande dessinée, celui que l'industrie a déjà mis en place. Après deux cents pages de ces manifestations ésotériques, où mots et images appellent des résonances plus qu'ils ne prennent leur propre signification, voilà que dans les dernières pages il se laisse aller à nous raconter son histoire, en faisant basculer dans la tragédie un mythe qu'on croyait connaître. Dialogue déchirant (et déchiré), avant de retomber dans le kaléidoscope final.

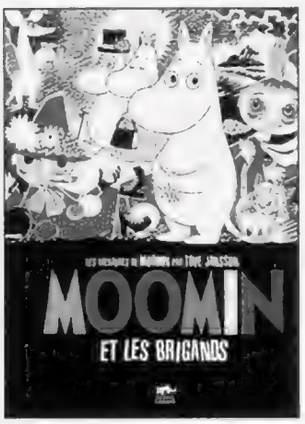
Cette expérience reste datée. La préface érudite de Delphine Gachet pour cette nouvelle traduction souligne les multiples références qui relient l'ouvrage à la vie de Buzzati. Mais c'est aussi un roman moderne, témoignage des sentiments humains et en particulier de la mort qui approche, thème qui a toujours passionné Buzzati et qui lui parle plus que jamais, à 63 ans.

Il s'attendait-il, avouait-il, au silence et à la désapprobation de la critique ; il se trompait. Mais avec les années les éditeurs français n'avaient pas jugé bon de rééditer un livre trop isolé. Il était donc temps de redécouvrir ce voyage surprenant au pays des images et de la bande dessinée, signé par un explorateur des langages narratifs. ■

| *Clément Lemoine* |

Dino Buzzati
Orfi aux enfers : *Poema a fumetti*
Actes Sud BD, 231 p. coul., 22€

Moomin et les brigands
Tove Jansson



En vérité, la première chose qu'on voit de Moomin le troll, bien au centre de la première case, c'est son derrière. On le découvre de dos et penché, occupé à calmer le mal de tête provoqué par une bande d'indélicats qui squattent son domicile et abusent de sa gentillesse. Ne parvenant pas à faire preuve d'autorité, il tente ensuite de se débarrasser des importuns par des moyens détournés, ne faisant qu'aggraver la panade dans laquelle il se trouve, jusqu'à voir sa maison entièrement détruite. À l'issue de péripéties parfaitement réjouissantes, il trouvera quand même la fortune, l'amour et le bonheur. Ainsi va la vie dans la vallée des Moomin...

Plutôt méconnu sous nos climats, Moomin le troll est une star dans toute le Scandinavie, particulièrement en Finlande d'où était originaire son auteur, Tove Jansson. Née en 1914 d'un père sculpteur et d'une mère illustratrice, elle a mené une triple carrière de peintre, illustratrice et femme de lettres (elle tenait aux trois intitulés), avant de mourir en 2001, laissant derrière elle une œuvre protéiforme, faite de tableaux, illustrations, textes pour adultes et d'une longue saga pour enfants (le fameux Moomin) qui lui a valu d'être de son vivant considérée comme un classique. Elle imagine les premières aventures de Moomin en 1943, afin d'échapper au climat pesant de la Seconde Guerre mondiale et pour permettre aux enfants de s'en évader également. Recyclant des dessins et personnages imaginés au cours de sa propre jeunesse, elle élabore les premières histoires sous forme de textes illustrés qui n'ont d'abord que peu de retentissement. C'est en 1946 que la reconnaissance arrive. Le succès ira alors en grandissant : outre les romans, l'univers de Moomin donnera lieu à de nombreuses adaptations au théâtre, en dessin animé et, ce qui nous occupe ici, en bande dessinée.

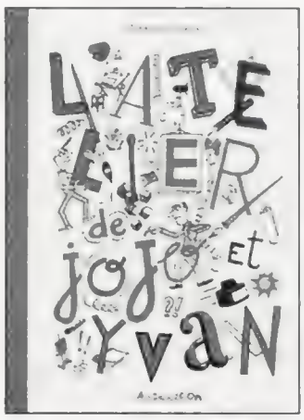
C'est à la demande d'une agence de presse anglaise qu'en 1954 Tove Jansson prolonge elle-même les aventures de son personnage sous forme de bande dessinée. Elle s'en acquittera jusqu'en 1958, où elle passera le relais à son frère Lars, également dessinateur. Adoptant le format du strip, Tove Jansson joue parfaitement le jeu d'un récit qui rebondit de péripétie en coup de théâtre. Le découpage, plutôt classique, s'autorise quelques ellipses aussi audacieuses qu'hilarantes, et Tove Jansson fait preuve d'une belle inventivité quand, par exemple, c'est le tuyau d'arrosage dont se sert Moomin qui délimite le contour de la case où il se trouve. Le dessin, simple et très expressif, développe moins d'atmosphères rêveuses et parfois inquiétantes que les premiers textes illustrés, mais conserve les qualités de drôlerie et de dépaysement qui sont la marque de fabrique du monde de Moomin, peuplé d'Hatifnates, d'un Snork, d'un Stinky glouton et nauséabond. Il n'est à ce sujet pas indifférent de signaler que Tove Jansson a par ailleurs illustré J. R. R. Tolkien (*Bilbo le Hobbit*) et Lewis Carroll (*Alice au pays des merveilles*), et que, pour les connaisseurs, le petit monde de Moomin n'est pas sans rappeler celui du Pogo de Walt Kelly, pour la familiarité et une forme très aboutie de loufoquerie tranquille.

Des éditions anglaises complètes existaient, mais jamais les lecteurs francophones n'avaient pu se délecter des bandes dessinées de Moomin. Les éditions du Lézard noir en offrent ici une première tranche, correctement traduite et imprimée. Allez-y voir : il fait vraiment bon vivre dans ce monde-là. ■

| *Grégoire Macé* |

Tove Jansson
Moomin et les brigands
Le Lézard noir, 160 pages noir et blanc, 19 €

L'Atelier de Jojo et Yvan
Jean-Yves Duhoo



Contrairement aux autres périodiques pour la jeunesse, la défunte *Capsule Cosmique* était avant tout une revue de bandes dessinées, et non pas un magazine généraliste publiant *entre autres* des bandes dessinées. Le signe le plus éclatant de la primauté du moyen d'expression BD dans le journal était la rubrique « Secrets de la BD » de Jean-Yves Duhoo. L'auteur s'y dédoublait en deux personnages, sorte de faux-vrais jumeaux, (l'affreux) Jojo et le sage Yvan, afin de disséquer différents aspects de la réalisation d'une bande dessinée telles que la case, les personnages, les décors, le lettrage, la perspective, etc. *L'atelier de Jojo et Yvan* réunit les rubriques parues dans le journal ainsi que la dernière, incluse dans le dossier « l'affaire *Capsule Cosmique* » de *l'Eprouvette* 2. Par hasard ou par dess(e)in, cette vingt-deuxième rubrique, consacrée à la narration, se concluait fort opportunément par le mot « FIN ».De prime abord, expliquer les mécanismes de la bande dessinée en bande dessinée peut paraître aller de soi. Pourtant, en y réfléchissant, il existe une difficulté de taille : quel ordre donner à un parcours qui se veut à la fois ludique et didactique ? Dans *Bande dessinée – Apprendre et comprendre* (Delcourt, 2006), Lewis Trondheim et Sergio García n'avaient pas trouvé de réponse satisfaisante, accouchant d'un grand fouillis difficilement exploitable par l'apprenti bédéaste. À l'inverse, la rubrique mensuelle de Jean-Yves Duhoo arrive en quelque sorte pré-classée, chaque double page devenant un chapitre d'une sorte de manuel scolaire consacré à l'enseignement non de la géographie ou du calcul mais de la BD. La présentation – couverture semi-souple en trichromie sans pelliculage – joue avec ironie la carte de la ressemblance avec les livres de classe des années 1950, période où la bande dessinée était strictement interdite à l'école. L'aspect pédagogique de l'ouvrage est simultanément mis en avant et subverti.Jean-Yves Duhoo a tiré un autre parti du support périodique de sa première publication : il tire ses exemples (de lettrage, de décor, etc.) des bandes dessinées qui se trouvent dans le même numéro de *Capsule Cosmique* où paraît sa rubrique. Cet aspect est malheureusement perdu dans le recueil, mais il faut le saluer. D'abord, parce que c'est un procédé astucieux, qui fait des « Secrets de la BD » la rubrique théorique dont le reste du journal est l'application pratique (et faisant donc de la rubrique le « liant » qui donne son unité à chaque numéro). Ensuite parce que la rubrique semble ainsi issue directement des bandes du journal, la théorie se basant sur l'observation empirique d'une réalité, comme dans les « leçons de choses » de l'école de la III[e] République. La rubrique de Duhoo s'inscrit ainsi dans un cycle qui commence par les bandes dessinées de *Capsule Cosmique*, se poursuit par les « Secrets de la BD », et continue par l'application que les lecteurs en feront en créant leurs propres BD. Le lecteur « apprend en s'amusant » dans tous les sens de l'expression. ■

| *Jean-Paul Jennequin* |

Jean-Yves Duhoo
L'Atelier de Jojo et Yvan
L'Association, 56 pages, couleurs, 19 €

Anna et Froga
Tu veux un chwingue ?
Anouk Ricard

Tu veux un chwingue ? est le premier tome des aventures d'Anna et Froga, précédemment publiées dans l'excellent magazine de bandes dessinées *Capsule cosmique*. Anna partage son quotidien avec ses meilleurs amis : Froga la grenouille, Christophe le ver, René le chat et Bubu le chien. Entre chamailleries et moments de complicité, cette fine équipe n'est jamais à court d'idées pour s'amuser. L'univers d'Anna se décline en courtes histoires comiques de quatre pages, au ton simple et direct, tandis que de grandes double-pages rehaussées d'illustrations inédites, peintes ou dessinées, ponctuent l'album de clins d'œil humoristiques. Le minimalisme des décors colorés sur fond blanc, le graphisme au trait tremblé, ainsi que les dialogues en écriture cursive créent une atmosphère naïve et poétique, qui rappelle les productions enfantines. Le propos cependant n'a absolument rien de mièvre. Les animaux qui entourent Anna offrent un tableau de caractères hauts en couleur, où le refoulé des convenances sociales trouve à s'exprimer joyeusement : petits égoïsmes, petites vanités, et petites lâchetés sont ainsi mis en scène avec drôlerie. C'est la grenouille Froga, qui s'oublie devant un plat de frites et un téléfilm, alors qu'elle doit secourir son ami le ver. C'est Bubu le chien, qui prétend réaliser ses peintures de mémoire, alors qu'il colorie des modèles pré-dessinés achetés au supermarché. Ou encore Johnny le thon, qui se venge de la façon dont le chat et la grenouille ont utilisé son amitié. Les dialogues au registre souvent familier rendent plus vivante encore la confrontation des personnages. Si Anna apparaît plus raisonnable que ses acolytes, cette petite chanteuse en herbe, dont la chevelure fait immédiatement penser à Anne Sylvestre, n'en est pas moins pourvue d'un caractère original : l'album s'ouvre par ses compositions musicales sentimentalistes qui font fuir ses amis, et s'achève par un rock scatologique, dont il appartient au lecteur de deviner la dernière rime. Voilà un parcours d'apprentissage original qui réjouira les jeunes lecteurs de 6 et 7 ans. À travers la série d'Anouk Ricard, souhaitons longue vie au renouveau de la bande dessinée pour jeunes enfants, inauguré naguère par *Capsule cosmique* et ressuscité aujourd'hui par les éditions Sarbacane. ■

| *Nicolas Rouvière* |

Anouk Ricard
Anna et Froga – Tu veux un chwingue ?
Sarbacane, 2007, 44 pages, 9,90 €

Mourir partir revenir, le jeu des hirondelles

Zeina Abirached

Beyrouth en 1984, autrement dit la guerre du Liban, voilà ce que ce nous fait vivre le troisième livre de Zeina Abirached. La jeune narratrice est l'auteur, à l'époque où elle vivait avec toute sa famille l'essentiel de son existence dans l'entrée minuscule d'un appartement de Beyrouth-est. L'histoire, entrecoupée de flash-backs et digressions, se déroule entièrement dans ce réduit sur l'espace d'une nuit, dans l'attente des parents de l'héroïne, partis visiter à quelques rues de là la grand-mère maternelle. L'itinéraire est sinueux, entrecoupé de sacs de sable et de barrages. Les tireurs embusqués guettent et le retour est toujours incertain. L'attente, l'ennui, l'effet des pénuries et privations, la peur mais aussi les jeux, les espoirs, la complicité et la tendresse des voisins qui se rassemblent sont racontés dans un noir et blanc très contrasté qui évoque irrésistiblement les miniatures orientales. Et ce récit immobile et pudique constitué de notations minuscules finit par émouvoir infiniment. ■ | *JPMe* |

Zeina Abirached
Mourir partir revenir, le jeu des hirondelles
Cambourakis, 160 pages noir et blanc, 20 €

Chroniques birmanes

Guy Delisle

« *Moi, après plus d'un an ici, j'ai l'impression d'avoir vu ce que j'avais à voir* ». C'est ce que nous avoue l'auteur, se dessinant *de dos*, au moment de prendre congé. C'est manière de reconnaître qu'il n'aurait pu (ou su) ouvrir plus grand son regard en direction de ces *autres* dont il a apparemment tant de mal à saisir l'*étrangeté*, préférant accumuler une foultitude de détails qui traduisent davantage ce que nous avons en partage avec l'*étranger* – nos travers « nonsensiques » – que ce qui nous en sépare irréductiblement. Aussi lui est-il aisé de mêler anecdotes de père au foyer et amorces d'enquête sur la réalité d'un pays dont, après lecture, on ne saura pas grand-chose sinon qu'il est possible, pour un occidental, d'y vivre de manière désangoissée, malgré la dictature. Ceci noté, il faut reconnaître qu'un charme certain se dégage de la lecture de ces chroniques, Delisle sachant transmuter l'ennui que sécrète sa situation en brefs éclats d'un rire plus morose qu'hilarant (celui des *petits riens*, finalement), et se moquer de manière assez ironique de sa propension à s'adonner à un vain volontarisme pour se sortir de sa torpeur. Et parfois, comme à la toute dernière case, il se montre stupéfié, faisant preuve de sa capacité de toucher, dans l'instant, la *saisissante étrangeté* d'un monde insaisissable que nous quittons alors à regret. ■ | *Christian Rosset* |

Guy Delisle
Chroniques birmanes
Delcourt, 224 pages noir et blanc, 16,50€

Je ne suis pas n'importe qui !

Jules Feiffer

Comment faire l'article ? Jules Feiffer a 78 ans, il publie dans les journaux américains depuis plus de quarante ans et c'est un monument de la bande dessinée et du dessin de presse. Il a en outre fourni des scénarios à Will Eisner pour le *Spirit*, écrit sur la bande dessinée, travaillé pour le théâtre, le cinéma. Il est également auteur de livres pour enfants. Que dire de plus ? Que Feiffer est le premier praticien de la bande dessinée politique (il a grandement influencé Georges Wolinski, homme de goût qui l'a publié dans *Charlie Mensuel*), que ce livre est le premier sous son nom en français (si l'on excepte *Harry, salaud avec les femmes*, roman publié également en 2007 chez Joëlle Losfeld et fort recommandable). *Je ne suis pas n'importe qui !* rassemble six histoires courtes datant des années 50 qui sont autant de fables acerbes sur le mode vie américain. Le plus ancien et le plus connu, *Munro*, raconte le calvaire d'un enfant de quatre ans enrôlé de force dans les forces armées américaines et qui n'arrive pas à sortir du système absurde de la hiérarchie militaire. Tous ces récits ont en commun de mettre en scène des personnages passe-partout pris au piège d'un système social « aliénant », comme on disait alors. La force de Feiffer, outre son génie graphique (du Bretécher avant l'heure), c'est qu'il n'a jamais abandonné son mauvais esprit de *liberal* patenté. Il n'aime pas l'armée, il n'aime pas les réactionnaires, il n'aime pas le conformisme social des classes moyennes et supérieures. Eisenhower, Nixon et Reagan ont été ses têtes de Turc.

Quand on dit d'une œuvre qu'elle est « très américaine », c'est souvent pour laisser entendre qu'elle penche du côté de la bannière étoilée, de la *Bible Belt* et des *rednecks*. Feiffer est très très américain, mais de l'autre bord, résolument. Et son crayon est un bistouri. ■ | *JPMe* |

Jules Feiffer
Je ne suis pas n'importe qui !
Futuropolis, n. p. noir et blanc, 24 €

Les Caïds de la gaudriole
Bandes de sonnets
Étienne Lécroart

En deux volumes autonomes, suivant des règles du jeu implacables, Lécroart fait preuve d'un esprit joyeusement libertaire au service d'une noble cause : la *contamination* oubapienne.
Publiant (comme Riad Sattouf) simultanément chez Fluide Glacial et à L'Association, il accorde avec brio volonté de faire rire, même en usant des artifices les plus éculés, et désir d'expérimenter des formes (ou, plutôt, de déplacer des contraintes d'un domaine à l'autre, transposant avec une étonnante réussite la *forme sonnet* de poésie en bande dessinée). C'est subtil et pourtant trivial : le savant et le populaire doivent faire bon ménage en terre Ou-X-Pienne. Et ça bouge : d'une séquence, l'autre, l'auteur varie la manière de faire, jusqu'à obtenir, dans *Bandes de sonnets* tout particulièrement, de fort belles planches. Et enfin, si on lit avec attention, pourra-t-on surprendre ici et là quelque secret intime, quelque trouble d'ordre autobiographique, malgré l'encuirassement formaliste de cet épatant manipulateur d'images et de mots qu'est le *Commandeur Exquis de l'Ordre de la Grande Gidouille* (Celé d'*or* – roc ailé – de l'*art* ?) Étienne Lécroart. ■ | *Christian Rosset* |

Étienne Lécroart
Les Caïds de la gaudriole
Fluide Glacial-Audie, 48 pages couleur, 11,95€
Bandes de sonnets
L'Association, 80 pages couleur, 16€

...Courent dans la montagne
F'Murrr

À lire le titre, discrète citation de la belle chanson légère et nostalgique de Charles Trenet, on se dit que F'Murr, qui place également une allusion aux *Cauchemars de l'amateur de fondue au chester* de McCay en page de titre, est son meilleur exégète. Ce quatorzième opus du *Génie des alpages* confirme de manière indiscutable que F'Murrr est de surcroît et plus que jamais l'un des plus hardis expérimentateurs de la bande dessinée contemporaine. On trouve de tout dans ses pages : planches muettes ou dialogues fournis et formidablement écrits, et même des découpages à l'ancienne, avec texte sous l'image et vignettes numérotées. Chaque gag commande la forme qui l'exprimera de la manière la plus appropriée, mais aussi la plus radicale. La folie douce souffle toujours sur les alpages et c'est fichtrement rassurant. Elles sont peu nombreuses, les séries qui restent d'une aussi exceptionnelle inventivité au bout de trente-deux ans d'existence. ■ | *JPMe* |

F'Murrr
Le Génie des alpages,
t. 14 : *... Courent dans la montagne*
Dargaud, 48 pages couleur 9,80€

B. Traven – Portrait d'un anonyme célèbre
Golo

Golo a le tropisme littéraire : après avoir adapté deux romans d'Albert Cossery (*Mendiants et orgueilleux* en 1991 et *Les Couleurs de l'infamie* en 2003, tous deux chez Dargaud), il fait d'une autre de ses passions livresques un ouvrage inattendu. Il n'adapte pas un roman de B. Traven, mais établit sa biographie. Il faut dire qu'il y a de quoi : l'existence de cet auteur populaire et méconnu contient elle-même plusieurs vies : militant politique d'extrême-gauche, exilé en Amérique du Sud, homme de peine, écrivain réputé qui reste jaloux de son anonymat et de sa liberté... Golo trace la belle figure d'un homme droit qui jamais ne transigea sur ses principes et vécut une vie d'homme digne. La volonté d'en donner autant que

possible à son lecteur pousse à une profusion parfois préjudiciable à la fluidité du récit, mais il n'empêche : comme avec Cossery, Golo nous donne envie d'en savoir plus et surtout d'aller lire ou relire les textes de l'homme intègre dont il parle. Les passions, c'est fait pour être partagé. ■ | *JPMe* |

Golo
B. Traven Portrait d'un anonyme célèbre
Futuropolis, 140 pages, 19€

L'invention de Morel
Jean-Pierre Mourey

On sait que le roman de Bioy Casarès fonctionne sur la figure circulaire de l'incessant retour du même. Jean-Pierre Mourey s'est pris au jeu de cette narration sans cesse recommencée et des circonstances parfois contraires l'ont amené à travailler longtemps sur ce livre. Mêlant le thème de l'amour fou, de l'exil, de la solitude et du simulacre plus séduisant que le réel, le texte de Bioy Casarès est ici pris à la bonne distance : sans lyrisme mais avec une ferveur très tenue. Mourey, dont c'est le premier opus publié, y fait preuve d'une maturité remarquable. | *GM* |

Jean-Pierre Mourey d'après **Bioy Casarès**
L'invention de Morel
Casterman, 104 pages couleur, 12,95€

Là où vont nos pères
Shaun Tan

L'histoire éternelle de l'immigration – un homme quitte sa famille pour aller trouver une vie meilleure par-delà les mers – est ici racontée avec un sens remarquable de l'économie. Pas une ligne de dialogue, l'ensemble des pages baigne dans un sépia qui évoque les vieilles photos, les temps oubliés, les histoires révolues. Le lecteur se trouve au plus près d'émotions indicibles alors même que l'auteur a pris le parti d'un rendu « non réaliste » de l'expérience migratoire : les architectures biscornues, les écritures incompréhensibles, les animaux fantastiques traduisent le sentiment d'étrangeté ressenti par un individu plongé dans un monde qui lui est hermétique. Le charme est puissant de cette histoire pudique et mélancolique. ■ | *GM* |

Shaun Tan
Là où vont nos pères
Dargaud, n. p. 15€

Mythe et bande dessinée

Cette étude riche de nombreuses collaborations de plus de 500 pages publiée par Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines (CRLMC) se propose de faire un tour d'horizon des rapports que la bande dessinée entretient depuis très longtemps avec le domaine du mythe, et ce jusqu'à nos jours. Les signataires sont pour la plupart issus du monde universitaire international (Antonio Altarriba, Jean Arrouye, Marie Burkhardt, Karin Heller, Jacques Samson, Pierre Fresnault-Deruelle, Bernard Spée…), hormis quelques enseignants et Benoit Peeters. Quant au panel des sujets, il est très large : Superman, Thorgal, Tintin et Astérix bien sûr, mais aussi Dragon Ball, Jimmy Corrigan et Raymond Calbuth. L'ouvrage est organisé en six parties. La première est consacrée aux cosmogonies propres à chacun des grands continents, la deuxième aux identités nationales et à la propagande, la troisième au mythe des origines à travers Jodorowsky, Pratt ou encore Sfar, la quatrième à la récurrence des figures et thèmes mythiques (Lilith, Icare, le labyrinthe, le voyage…), la cinquième à la parodie et à la démythification. La sixième et dernière partie ouvre une réflexion sur le dispositif même de la bande dessinée comme générateur de mythe : « *La dimension spatio-topique de la bande dessinée est primordiale*, écrit Viviane Alary dans la préface. *C'est-à-dire le lieu dans la case, la case dans la planche et, l'entre-deux, l'intervalle, lieu par excellence de tous les investissements mythiques : lieu de gestation, de fabrication de l'énigme et lieu de passage d'un point de vue de la lecture* ». ■ | *Catherine Ternaux* |

Mythe et bande dessinée
études réunies **par Viviane Alary** et **Danielle Corrado**
Presses Universitaires Blaise Pascal (Clermont-Ferrand), collection Littératures.
Ouvrage publié en collaboration avec le CNBDI.
Janvier 2007, 40€

***Neuvième Art* | n°14**
Une publication de
la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image

Rédaction, administration, publicité
Cité internationale de la bande dessinée et de l'image
121, rue de Bordeaux
16023 Angoulême cedex
tél. 05 45 38 65 65 | fax. 05 45 38 65 51

Neuvième Art est diffusé en librairie par **Actes Sud**
(sauf les n°s 1, 2 et 4, épuisés).
Si toutefois vous éprouvez des difficultés à vous procurer notre revue, contacter la librairie de la CIBDI :
121, rue de Bordeaux
16023, Angoulême cedex
tél. 05 45 38 65 60
e-mail mmarchive@cnbdi.fr

Directeur de la publication
Gilles Ciment

Rédacteur en chef
Jean-Pierre Mercier

Maquette
Christian Mattiucci

Comité de rédaction
Julien Bastide, **Ambroise Lassalle**, **Jean-Philippe Martin**, **Benoît Mouchart**, **Christian Rosset**, **Jacques Samson**, **Catherine Ternaux**.

Ont collaboré à ce numéro
Antonio Altarriba, **Alexandre Balcaen**, **Edmond Baudoin**, **Évariste Blanchet**, **Phil Casoar**, **Jean-Pierre Dionnet**, **Philippe Druillet**, **Dominique Dupuis**, **Alex Dutilh**, **Philippe Ghielmetti**, **Paul Gravett**, **Dominique Hérody**, **Manuel Hirtz**, **Sylvain Insergueix**, **Jean-Paul Jennequin**, **Clément Lemoine**, **Grégoire Macé**, **Christian Marmonnier**, **Jean-Christophe Menu**, **Pili Muñoz**, **Frédéric Paques**, **Étienne Robial**, **Nicolas Rouvière**.

En couverture
dessin de **Blutch** pour une exposition de Cornélius à Hennebont en 2004 -
mise en couleur de Christian Mattiucci
© Blutch

© Cité internationale de la bande dessinée et de l'image pour l'ensemble des textes.
Nous remercions chaleureusement les auteurs et éditeurs détenant les droits sur les illustrations reproduites dans ce numéro.

Remerciements particuliers à **Hélène Werlé** (Dargaud), **Sébastien Gnaedig**, **Évelyne Colas** et **Julie Morinière** (Futuropolis) et **Dominique Richir**.

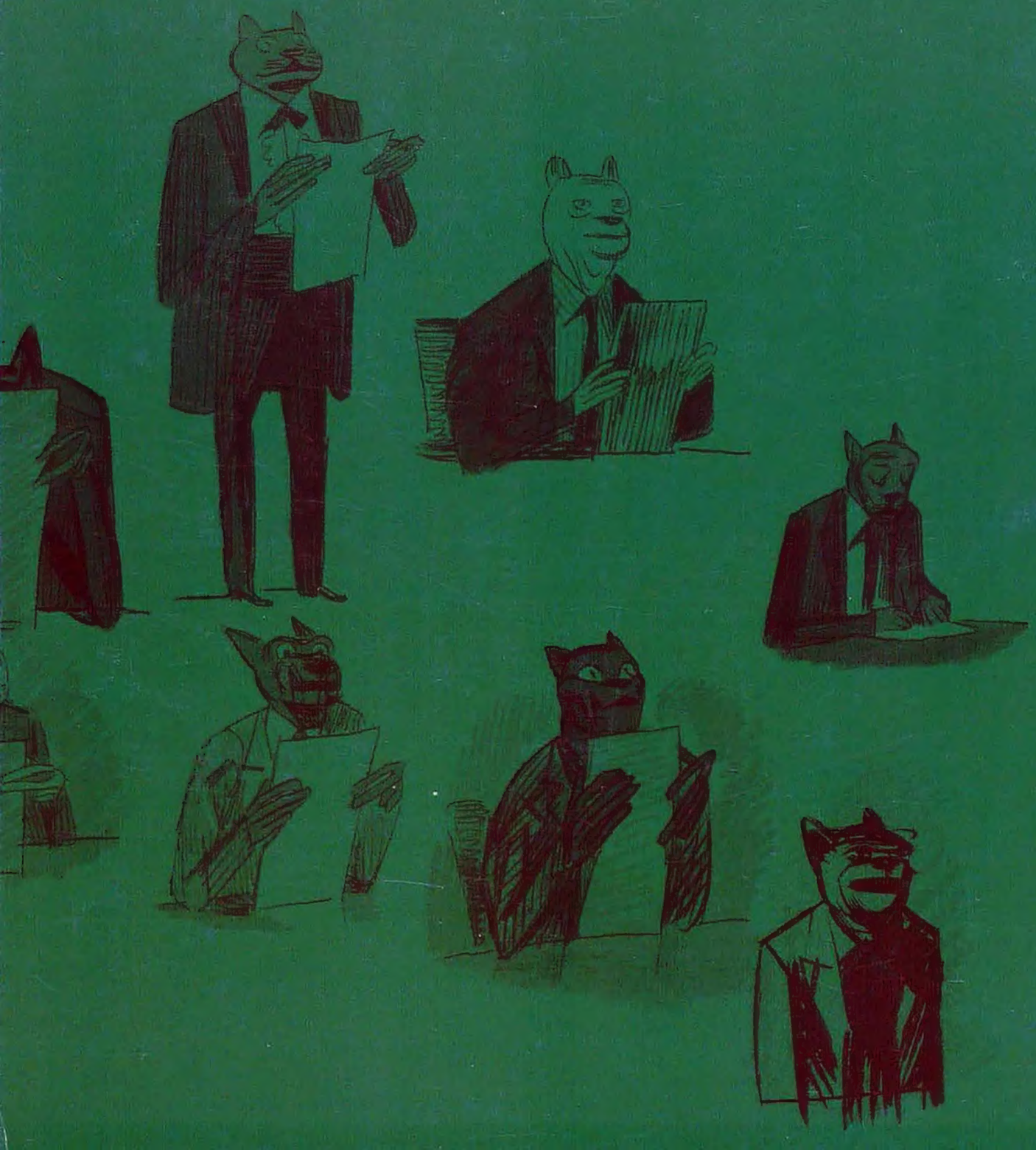
ISSN 1268-757 X
ISBN 978-2-907848-34-3

Dépôt légal : janvier 2008

Imprimé en janvier 2008 sur les presses de l'imprimerie **Renon**, 16600 Ruelle-sur-Touvre

www.cnbdi.fr

ISBN 978-2-907848-34-3
AS 2385 17.50 €

CENTRE NATIONAL de la BANDE DESSINÉE et de l'IMAGE

CITÉ INTERNATIONALE de la BANDE DESSINÉE et de l'IMAGE